حين يرتقي إبداعنا إلى مستوى إبداع الجوار والعالم... نضمن حضورنا الثقافي...

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

في الابداع، بكل أجناسه الأدبية والفنية، طموح دائم إلى الانخطاف، يبدأ بالرعشة، ثم الرعدة، ثم التوفز، فالتحفز للانطلاقة، دون أن نسأل إلى أين. السؤال، هنا، يحيل إلى الوعي بالذات، وفي الابداع قدر كبير من العفوية، وعلى المبدع، أديباً كان أم فناناً، أن يجد طريقه، وسيلته، سليقته، إلى قول ما، فيه وعي ولا وعي، فيه قصدية وعفوية معاً، وما كان الأسلاف يدعونه بعفوية خالصة، علينا، في أواخر القرن العشرين هذا، أن نبدعه بعفوية مشوبة، فيها انطلاق على السجية، وفيها وعي تتشكل ذاتياً، إبداعياً، فامتزج بهذه السجية، ليصدر، بعد ذلك، عن الذات الابداعية المتكونة، خلال الدراسة وما بعدها، عبر التجارب والمستخلص منها، تكوناً ينأى بنفسه عن المباشرة، ويقترب، أكثر فأكثر، نحو اللامباشرة، بحيث يكون الإيماء، والإيحاء، والدلالة، هي التي تقول دون أن تقول، ففي الصمت وما فيه من انذياح الرؤى، وفي التعبير، بحركة الجسم عند الممثل، وحركة القلم عند الأديب، وحركة الريشة والإزميل عند الفنان، تتجسد هذه الرؤى الايمائية، التي لاحد لمداها، حيث نقرؤها مشوقين، ونراها مشوقين، ونتأملها مشوقين أيضاً، دونما اندماج كامل، لا يترك للتغريب، أو للمسافة، ضرورتها في أن تكون، وأن تبقى معها منجذبين ومفكرين بوقت واحد، فلا نحن نلتهب ونتطفئ، ولا نحن نمل فنعزف، إنما نحن نعيش الابداع قراءة، ومشاهدة، وتأملاً، وعندما ننصرف عن ذلك، يبقى لنا من كل ذلك إحساس بالتواصل، وبالمدى المفتوح للمعايشة، وللتفكير، بما نحن فيه، وبما يجب أن نصير إليه، وتلك غاية الإبداع ودوره وأهميته، في حياة الإنسان كفرد، وحياة البشر كمجموعة.

في هذا الكلام، كما هو واضح، تجريد، والفن التشكيلي، إلى أي مدرسة، أو أي مذهب، كان انتماؤه، لابد له أن يقارب التجريد ليوائم بينه وبين التجسيد، وإلا اهتز الإحساس بتذوق ما هو واقع، وما هو فوق الواقع، في آن. العفوية، في هذا النهج، لم تبق ذاتها كما كانت، فما فعله الأسلاف، في القرون العديدة، البعيدة، بعفوية، تخللها الوعي مصادفة، علينا أن نفعله نحن بعفوية يأتي الوعي فيها بغير مصادفة، ولكن بغير قصدية أو مباشرة مباشرة. الدلالة، في صنيع كهذا، تصل المتأمل عن طريق الإحساس الإيمائي، فإذا لم تصل كفت أن تكون دلالة ابداعية، وإذا وصلت افتعالاً أو صراخاً، كفت، أيضاً، أن تكون دلالة إبداعية، مادام الفن، أكان بركاناً أو جنح فراشة، يجهل، هو نفسه، فعله التلقائي، في هيجانه والاندفاع، أو في الارتسام والتلوين، نحن الذين، إذ نراهما، ندركهما عن طريق خيالنا والتخييل، هذين اللذين يرتهنان أحاسيسنا للمتعة والمعرفة، متعة رؤية البركان يقذف حممه، دون أن يسأل نفسه كيف وإلى أين؟ ومتعة أن نبصر ما هو ملون على جنح فراشة، دون أن تسأل الفراشة نفسها كيف ولماذا؟ فالمساءلة، ههنا، تنضاف إلى المتعة، أو تكون نتيجة لها، في العمل الفني الجميل، العمل الذي يقدمه التشكيل، في كل عطاءاته، في أيامنا هذه، وبسبب منه نحتفي اليوم بافتتاح مؤتمره الثامن، برعاية السيد الرئيس حافظ الأسد الذي نستلهم من رعايته، وعنايته ومواقفه، وإنجازاته الابداعية، كثيراً من القيم الابداعية، في الحياة والطبيعة على السواء، حضوراً في العيش، وأنسنة في الكون من حولنا.

وإذا كانت محاور الندوات والمؤتمرات الثقافية تطرح، راهنا، موضوعة التحديات الثقافية التي تواجهنا من الجوار والعالم، حسبما تطالعنا الصحف، فإن مواجهة هذه التحديات لا يكون إلا بالتماثل حين يرتقي إبداعنا إلى مستوى ابداع الجوار والعالم، ويتفوق، وبذلك وحده نضمن حضورنا الثقافي، الذي يصبح سفارة لنا لدى الغير، والكلام على هذا يعني الابداع العربي ككل، وفيه، أدباً وفناً، ما هو مؤهل للقيام بهذه السفارة، ويأتي الفن التشكيلي، في معارضه محلياً وعربياً ودولياً، في موازاة المعارض الأثرية التي اكتسبت، وتكتسب، شهرة عالمية مدوية في كل مكان، ويكفي أن نذكر المعرض الآثاري العربي السوري في باريس «سورية ذاكرة وحضارة» الذي شاهده عياناً ما يقرب من نصف مليون إنسان وعبر الأقمار ووسائل الاتصال ملايين الملايين ولقي إقبالاً واحتفاء هو جدير بهما.



طبعاً هناك الادب العربي، من شعر ورواية ومسرحية وقصة وبحث، الذي تزداد ترجمته إلى اللغات الحية، إلا أن معارض الفن التشكيلي، في حضورها والانتماء، تشكل مؤشراً كبيراً للسفارة الثقافية المقصودة، وبحكم هذا فإن مسؤولية التشكيل العربي كبيرة وخطيرة، وتالياً فانها، بحكم هذه المسؤولية، مطالبة بالتجويد والارتقاء الدائمين مع تنوع وتعدد الاشكال والمضامين، وكي يتحقق لنا ما نبتغيه، فإن الاشتغال على البيئة، بكل ما فيها من نحنم في الإلهام والاستلهام والابتكار، يصبح ضرورة وطنية وقومية.

لقد كان تشيخوف، وهو من نعلم مكانة وشهرة، يوصي الأدباء الشباب في زمنه قائلاً: "اركبوا الدرجة الثالثة في القطار" وهذه الدرجة المنوه بها، هي خلفية الأماكن والأشياء، هي الأحياء القديمة والشوارع الخلفية حيث الشعب، بكل ما فيه من نماذج، وبكل ما تطرح هذه النماذج من أفكار وصور، يقدم المادة الخلاقة، المطاوعة للابداع، لهذا فإنني الفتكم، أيها المبدعون، إلى أهمية الاستلهام للخارق غير العادي، والى دور الخيال الذكي يفجر المادة، والى الدأب، ثقافة وتجربة ومعاينة ومعاناة، في جعل الكمون ينبثق عن ظهور، مقدماً رؤية جديدة، رؤية مستقبلية، مضيئة.. ذلك أن الخط، في اللوحة، ليس خطاً أصم، واللون ليس ما هو نراه وحسب، والكتلة والضوء والظل، ليست غاية في ذاتها، إنما في إيحاءاتها، ايماءاتها، مدلولاتها، وكل اكتشاف جديد، في الناس والطبيعة، يأتي بالجديد في الصورة، والجديد في المشهد، والجديد في التعبير، شكلاً وموضوعاً، إلا أن كلامي هذا، ليس بجديد عليكم، وقد أردت به التذكير فحسب، ولفت الانتباه فقط، إلى ما في التكرار من خطر الاملال، وخطر التحجر، وهما آفة الابداع في كل أجناسه.

وقد تكون ملاحظة نافلة، تذكيركم بأن هذا كله ينسحب على الأسبقيات والتحديات في فننا التشكيلي دون سواه، فعندما لم تكن أمام القصة والرواية تحديات وأسبقيات، في العشرينات وما بعدها من هذا القرن، كانت ثمة أعمال مبكرة، في الرسم والحفر تشكل تحدياً محرضاً للفنان في مالا ذلك، وأنتم تعرفون، وتذكرون مثلي أسماء الرواد في الفن التشكيلي، أمثال توفيق طارق، وصبحي التيناوي، وهاشم ذكي، وسعيد تحسين، وغيرهم إضافة إلى المبدعين الذين كانوا يرسمون المنمنمات التزيينية في قصور دمشق وبيوتها منذ أواخر القرن التاسع عشر.

وإذا كانت وسائل ممارسة الإبداع طلبة أساسية، لكل فنان، فإن الوسائل المتوفرة لكم، كفنانين تشكيليين خليقة بالتنويه، سواء في المقار، أو صالات العرض، أو توفر الألوان والادوات الأخرى، والجهود تبذل من قبلنا جميعاً لتهيئات أفضل ولظروف أكثر مواتاة، وقد قلت، منذ مؤتمركم السابق، وأعيد الآن، إن اللوحة في حاضرنا، سوق اقتناء رائجة، وهذه السوق إلى اتساع، وكما ذكرت سابقاً، أعيد اليوم، بأن القوانين التي هي في صالح الابداع، أدباً وفناً، قد ضمنت، وتضمن لكم، حقوقاً مميزة، والفضل في هذه الرعاية السابقة، والعناية الفائقة، والتشجيع المستمر، يعود إلى الرئيس الأسد، قائد أمتنا العربية، شخصياً، فالذي احتضن الفكر، احتضن الفن، والفكر والفن من نسيج واحد، وهذا قلما كان، أو هو كائن في بلدان كثيرة أخرى، والسبب بسيط: حافظ الأسد قائد واسع الثقافة، واسع الاطلاع، وحب الابداع بكل ألوانه، يزهر في راحتيه ويثمر، وهذا الحب يبذل للابداع والمبدعين بسخاء يتجاوز المألوف.

أيها الاخوة الفنانون:

إذا قلت إن هذا البلد، كما البلدان العربية الأخرى، يواجه أخطار الحصار والضغط والممارسات المعادية، المادية والمعنوية، كما يواجه حرباً نفسية تضليلية، متتابعة الحلقات والفصول، فإن قولي هذا من تحصيل حاصل، لذلك أمس الاشياء متساعبراً وأنتهي إلى رجاء، وثقة، ومعرفة، تجعلنا جميعاً، على اطمئنان كامل، في أن مؤتمركم هذا سيكلل بالنجاح، نتيجة التفهم، وسيكون دفعاً إلى انطلاقة جديدة، نتيجة التضامن، وإن المأمول منه كثير، وإنه لموف هذا المأمول حقه، بكل ما في ذات الفنان من طاقة على العطاء والابداع.

مؤتمر نقابة الفنون الجميلة

حــــول
ترينــــالي القـــاهــرة الأولـــ
لفــن الغـــرافيك
والنـــدوة الفنيـــة

إعداد : طارق الشريف .

نستطيع القول بأن [تريـنالي القاهرة لفن الغرافيك] قد تحول الى تظاهرة فنية كبيرة ، لما استطاع حشده من أعمال الحفر والغرافيك ، والتي تتجاوز (١٠٠٠) عمل فني ، ومن (٧٣) دولة ، ولهذا أصبح يتمتع بأهمية كبيرة تفوق أي معرض فني آخر ، لفن [الحفر] و [الغرافيك] ، وبالتالي حقق المشرفون عليه عدة أهداف رئيسية ، تتلخص في اعطاء المشاهد فكرة واضحة عن هـذا الفن ، ومدارسه المختلفة ، وتجارب الفنانين الهامين ، وقد اجتمعت معا في معرض واحد ، ولهذا المعرض دوره التربوي والتثقيفي ، عن هذا الفن ، والتقى الفنانون الحفارون من مختلف البلدان ، وقدموا مختلف الاتجاهات الفنية ، وهكـذا أصبحنا قادرين على معرفة ما حققه غيرنا من تطور ، وذلك حين نقارن أنفسنا بهم ، فنعرف واقع الحفر عندنا ، وعند غيرنا من الدول الاخرى ، ونتعرف على فن الحفر ، كيف كان في الماضي ، والى أين يسير الآن ، وهكذا شاهدنا اللوحات المحفورة ، بالاسلوب الواقعي التسجيلي ، والمدارس الواقعية المرتبطة بتطور الطباعة ، ودخول العالم عصر الحاسب الآلي .

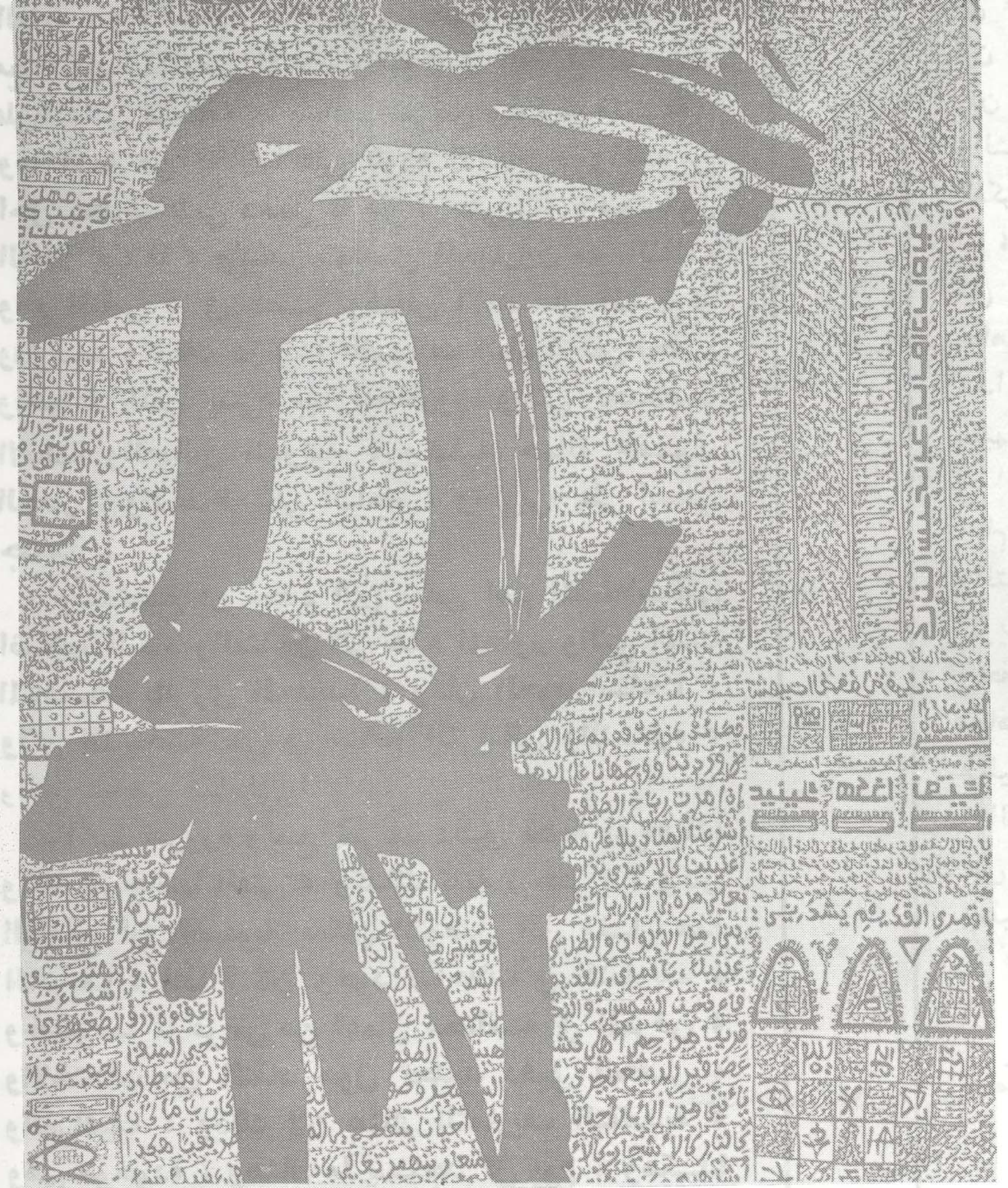
واتيحت لنا الفرصة لمشاهدة أنواع الحفر المختلفة، على الخشب والمعادن ، وكذلك الشاشة الحريرية ، والحفر على اللينوليوم والحجر ، والطباعة اليدوية والآلية ، والتداخل بين الفنون المختلفة ، كتداخل الحفر مع الالوان المائية والزيتية ، والتبادل بين تقنيات أنواع الحفر والغرافيك المختلفة .

والحقيقة التي لا لبس فيها ، هو أن فن الحفر العربي المعاصر ، قـد استطاع أن يعطي الكثير من الاشياء الهامة ، وان فوز عدد من الحفارين بالجوائز، لدليل واضح على أن الحفارين العرب قد استطاعوا اقناع المحكمين باهمية ما قدموه ، ودليل على أننا قد أثبتنا وجودنا ، وأكدنا على هويتنا .

★ ★ ★

واذا انتقلنا الـى الحديث ، عن بعض ضيوف الشرف ، الذين دعوا لاقامة معارض ... وهم كثر، نستطيع القول بأن المعرض قد أعطى فكرة عن أعمال وتجارب بعض الفنانين العالميين ، في الحفر ، والعرب كذلك ، مما ساعدنا على ادراك أهمية بعض التجارب الحفرية المستقلة ، من أمثال (خوان ميرو) ، وغيره، وتعرفنا على رواد الحفر المصريين المعاصرين ، ومـا أعطوه من تجارب خاصة .

وهكذا ، أصبح واضحا لنا ، أن فن الحفـر ، الآن أصبح أكثر تمكنا من معالجة مختلف الموضوعات، واستفاد من التطور التقني للطباعة ، والحاسب الآلي ، وذلك من أجل تقديم فن يواكب العصـر ، ومستلزماته الطباعية، ويعبر عن الموضوعات الانسانية،



رشيد القريشي - الجزائر - علامة - حفر على المعدن

والمشكلات الاجتماعية الراهنة ، ويرى هي العودة الى تراث كل بلد أهمية كبيرة للبحث عن الاشكال، والعناصر التي تصلح لأن تكون منطلقا ، وهكذا تزداد القناعة لدينا بأن (فن الحفر) المعاصر ، هو نتاج عالمي ، يسهم كل فنان فيه باضافة معينة أو تقنية، أو اضافة انسانية أو فنية ، ويتم التطور بهذه الاضافات ، ويستفيد الفنانون من خبرات شتى ، ومن أشكال فنية لامتناهية ، ويوسع آفاق الرؤية عن طريق هذا التواصل الذي نراه بين فنون الشعوب والامم ،لا يعني طمس المعالم والهويات المختلفة للفنانين، بل على العكس تحقيق الاخذ والاضافة ، مع الحفاظ على تراث كل أمة وكل شعب ، لأن الفن التشكيلي ـ وفن الحفر ـ على وجه التخصيص ، يحتاج الى جهود الفنانين على اختلافهم ، لنصل الى تبادل الخبرات ، والاستفادة ، وذلك لأن الوصول الى فن العصر ، يتطلب أن نحافظ على أصالة البحث ، وجديته عند كل فنان ، ونفسح المجال أمام كل الثقافات لتتفاعل ايجابيا ، وتقدم للانسانية شيئا معبرا عنها ، وبعيدا عن محاولات الاحتواء ، أو طمس الشخصية ، أو تحويل الفن ، الى سلعة موحدة المواصفات في سوق السيطرة والهيمنة الاستعمارية .

وأعطى [الترينالي] الدليل القاطع على أن الفنان مازال ضمير عصره ، والمدافع عن الانسان ، والقادر على أن يكون عمله الفني ، اسهام حضاري ، يخدم قضية الانسان ، التي مازالت تحتاج الى مناضلين حقيقيين ، حتى تنتصر ، نهائيا على قوى الشر والعدوان .

★ ★ ★

ولقد أسهمت الندوة الفكرية التي نظمت على هامش [الترينالي] في ايضاح العديد من الحقائق

الفنية ، والنقدية ، اذ التقى الفنانون والنقاد العرب ، مع النقاد والفنانين الاجانب ، وكانت القضايا المطروحة على النقاش عديدة ، كما ساعد المعرض بتجاربه المتنوعة ، وما ضمه من تجارب على بلورة الافكار ، وذلك من اجل تحديد علمي دقيق لما هو (حفر) ، وكيف يكون الحفار مبدعا ، وكيف يتواصل الحفارون مع النقاد ، ومع الناس ، في عصر وسائل الاتصال المسموعة والمرئية ، وكذلك درست الضوابط العلمية لفن الحفر ، والقواعد التي يلتزم بها الحفارون والتي تحددها الانظمة والقوانين الدولية ، وكيفية حماية حقوق الحفار ، والحفاظ على انتاجه ، وتطويره على اسس جديدة .

ونستطيع أن نحدد الآن بعض اهم المشكلات التي اضافها النقاد والفنانون الى هذه المحاور والتي اغنت المناقشات بالرؤى الجديدة ، وكان الحوار ساخنا ، ولكن النتيجة هي في صائح الترينالي والندوة ، والتي تلخص كما يلي :

١ً ـ ضرورة وضع تعريف دقيق لكلمة (غرافيك) وذلك في جانبها الفني ، وكذلك كلمة (حفر) ، وكان الواضح أن الصعوبة بمكان التوصل الى مثل هذا التعريف ، لماذا ؟ لان وجود تداخلات في التعاريف ، وخصوصا لما عرض من اعمال مختلفة في المعرض ، والاختلاف بين النقاد حول تحديد دقيق للحفر ، والغرافيك ، وذلك لان هناك التعاريف التقليدية ، وهي موجودة ، وهناك ما يستجد كل يوم ، وهكذا أصبحنا امام تعريف شامل لكل أنواع الحفر ، وهناك التعريف الضيق المحدد المعنى .

٢ً ـ ان كلمة (غرافيك) هي كلمة شاملة ، وهي تتضمن ماهو [فني] ، وما هو غير فني ، وكذلك الحال اذا استعملنا الكلمة بالمعنى الشامل ، فسوف ندخل (الاعلان) و (التصوير الضوئي) في التعريف فيبدو أن كلمة (حفر) المستعملة هي أكثر دقة ، وهناك من طرح كلمة (الفنون الغرافية) أو (الفنون الترسيمية) ، أو (الفنون الطباعية) الى آخر ما هنالك من المصطلحات النقدية .

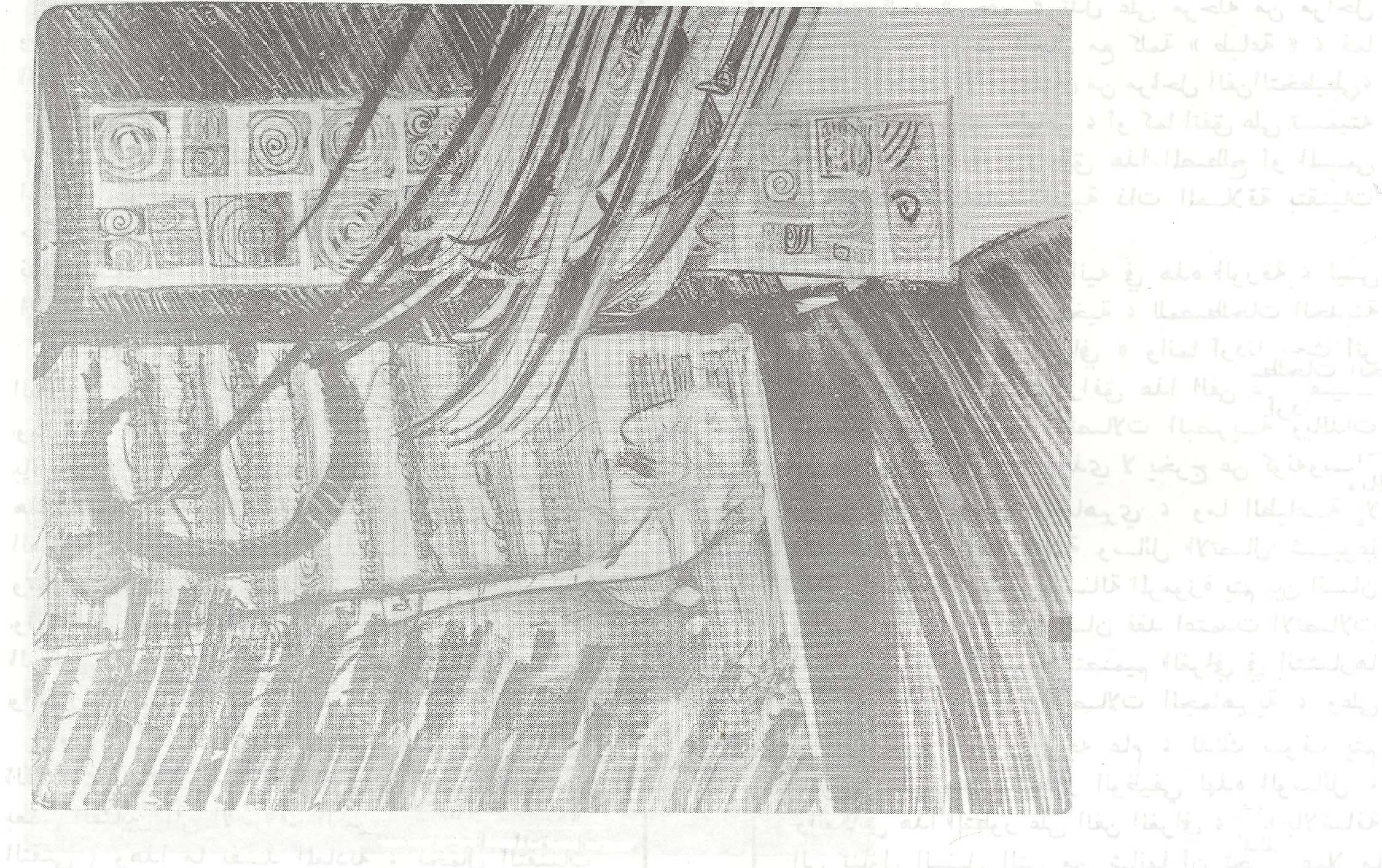
٣ً ـ وقد يكون من المفيد أخير ، أن ننوه الى أن الدقة الكاملة في تحديد المصطلحات ، يتطلب ايجاد كلمة (عربية) قادرة على احتواء كل هذه المعاني ، وتكون قابلة للتداول في كل الاقطار ، وتكون لهذه الكلمة القدرة استيعاب المعاني المستحدثة للغرافيك ، وما هو تقليدي ، وما هو فني مبتكر ، وماهو عادي ومألوف .

٤ً ـ وكما قيل في الماضي ، ان الوصول الى حلول شاملة لكل المشكلات ليس سهلا ، وهكذا ... لابد من أن تكون هناك جولات أخرى من الحوار ، وذلك لأن مثل القضية النقدية ، تحتاج الى لقاءات أخرى ، وان الهدف الاهم الآن هو اثارة المشكلات الفنية ، والشيء الهام في مجال الثقافة والفن ، هو أن نجعل الفكرة تتحاور مع غيرها ، والرأي مع الرأي المعارض له ، وذلك لأننا نحتاج الى كل رأي ، ونحتاج الى كل الحلول الممكنة للمشكلات ، اذ ليس هناك قوالب جاهزة للمفاهيم . وهكذا أثارت الندوة التي ننشر في هذا العدد ، بعض المداخلات التي تمكنا من الحصول عليها ، والتي تركت في نفس كل مشارك فيها الرغبة في البحث عن أدلة ، لدعم الرأي ، وأعطت الفرصة أمام توليد أراء جديدة هي محصلة للحوار والنقاش ، والتي رغم كل البحوث المنشورة ، ما زالت تحتاج المزيد من المداخلات ، حتى نستوعب مشكلات فن الحفر والغرافيك ، وما تطرحه الحياة المعاصرة من مفاهيم حول هذا الفن ، والتغييرات التي تمر بها عملية الطباعة الفنية ، وخصوصا بعد تطور (الكومبيوتر) و (آلات الطباعة) التي ساعدت الفنان على التعبير عن نفسه وعن الواقع المعاصر بكل تعقيداته ، وبكل الزخم الفني الذي نراه الآن .

المحور الأول

الغرافيك بين التقنية والابداع

١ ـ المسافة بين التقنية والابداع ... د. احمد نوار (مصر)
٢ ـ جدلية التطور بين التقنية والابداع ... د. محمود صادق (الأردن)
٣ ـ فن الغرافيك بين التقنية والابداع ... طارق الشريف (سورية)
٤ ـ العمل الفني بين الفكر والعلم والتقنية والابداع جيد وسترانز (ايطاليا)
٥ ـ التقنية والابداع ... سمير الصايغ (لبنان)
٦ ـ فن الغرافيك بين التقنية والابداع ... كمال بلاطه (فلسطين)
٧ ـ الغرافيك بين التقنية والابداع ... د. نبيل رزوق (سورية)
٨ ـ الغرافيك بين التقنية والابداع ... شربل داغر (لبنان)
٩ ـ فن الغرافيك .. بين التقنية والابداع ... علي حسن الجابر (قطر)



علي سيلوم - الجزائر - تقسيم - حفر على المعدن

اولا ـ المسافة بين التقنية والابداع في فن الجرافيك

ا. د. / احمد نوار

من مصر

تعتبر فنون الجرافيك فيما يخص العمل الفني المطبوع ، من الفنون التي تدخل فيها التقنية عاملا أساسيا من الناحيتين البنائية والجمالية ، وهذا الفن الذي امتد الى كافة الأبعاد كمؤثر حقيقة في الوجدان الانساني ، وكموصل جذاب للفكر الابداعي ، حيث تتسم تقنياته بالاثارة البصرية ، التي تؤثر بدورها على الاثارة الفكرية وتحريك الوجدان ، فسحر تقنيات هذا الفن عامل محرك جديد يختلف عن باقي مجالات الابداع ، باستثناء فن الخزف .

لذاكانت هذه الدراسة التي نحن بصددها ، وهي كشف عن المسافة بين التقنيــة والابداع ، فالفنان الجرافيكي يمتلك أدوات وتقنيات ، يكتسبها بعد فترة كبيرة من الممارسة الابداعية ، والاطلاع على تجارب الآخرين ، والتعمق تقنيا لامتلاك زمام هذا السحر المتدفق من المصادر الطباعية والذي يبدعه الفنان نفسه ، وهو الذي يعد له قوانينه ومعادلاته وخاماته ، ويصنع منه المثير الجمالي ، فالتحكم الكامل في البرنامج الجـرافيكي للمبـدع يحتاج في الحقيقة الى عدة مقومات هامة منها :

ـ قدرة الفنان الجرافيكي على التخيل ، حيث أن المسافة بين الفكرة والتقنية وزمنها بعيد جدا ، وصولا للطبعة الفنية الأمر الذي يتطلب من الفنان العمل الذهني المتواصل والحسي أيضا .

ـ المسافة بين التقنية والفكرة .

ـ المسافة النفسية والعصبية التي يمر بها الفنان الجرافيكي حتى ميلاد الطبعة الاولى .

ـ تطور الفكرة متخطيا البداية والتفاعل الوجداني والتقني خلال هذه المسافة .

ـ المتغيرات الابداعية التي تطرأ على الفنان خلال هذه المسافة الزمنية .

فالمسافة هنا تعني حالات التفاعل الفكرية ، والوجدانية ، والتقنية ، منذ بداية الأعداد لتحويل الفكرة الى واقع مادي على المصدر الطباعي ، فالمؤثرات والاضطرابات النفسية والعضويةللجرافيكي تدخل عالما جديرا بالكشف عنه من قرب ، فالمسافة الزمنية طويلة وتتخللها ، رحلة الفنان الجرافيكي متخطيا حواجز المفاجآت ، والتي يحولها أحيانا الى نتائج مبهرة وتصبح جزءا لا يتجزأ من العمل الجرافيكي .

واقبال الفنان الجرافيكي الى اختيار المصدر الطباعي تدفعه قوة خفية ذات ابعاد متفاوتة ، ومقومات ثقافية ، وخبرات متنوعة ، وعلم مسبق بالنتائج الى حد كبير ويؤدي ذلك الى أن تتفاعل فيها هذه الأبعاد بنظام غير سايق الأعداد الأمر الذي يضطر الفنان الجرافيكي للخوض في السيطرة على كل أدواته وتحول الذهن الى حالة تشبه جهاز السيطرة والقيادة .. متوقعا مفاجآت اعتراضية ، ففي هذه الحالة يقدم الجرافيكي على رحلة البحث الدائم ، والدراسة الموازية لعمل الخلق الفني والابتكار .

ففن الجرافيك يعد من الفنون التي تتوازى فيها التقنيات بالقيم الجمالية الأخرى ، الأمر الذي يدفع بعض الفنانين الى الاسراف الكبير من خلال (الجمال التقني) وهذا ما يفسد المعادلة ، فجمال التقنيات عنصر أساسي في التوظيف الابتكاري والابداعي للفكرة ، وأيضا فالتوازن بين الفكرة والتقنية عنصر من عناصر نجاح العمل الفني الجرافيكي .

فالمسافة بين التقنية والابداع

هي نفس المسافة بين الوجدان والعقل

وهي نفس المسافة بين (غرس بذرة) وحصاد ثمارها .

ثانياً ـ جدلية التطور بين الوظيفية والتقنية

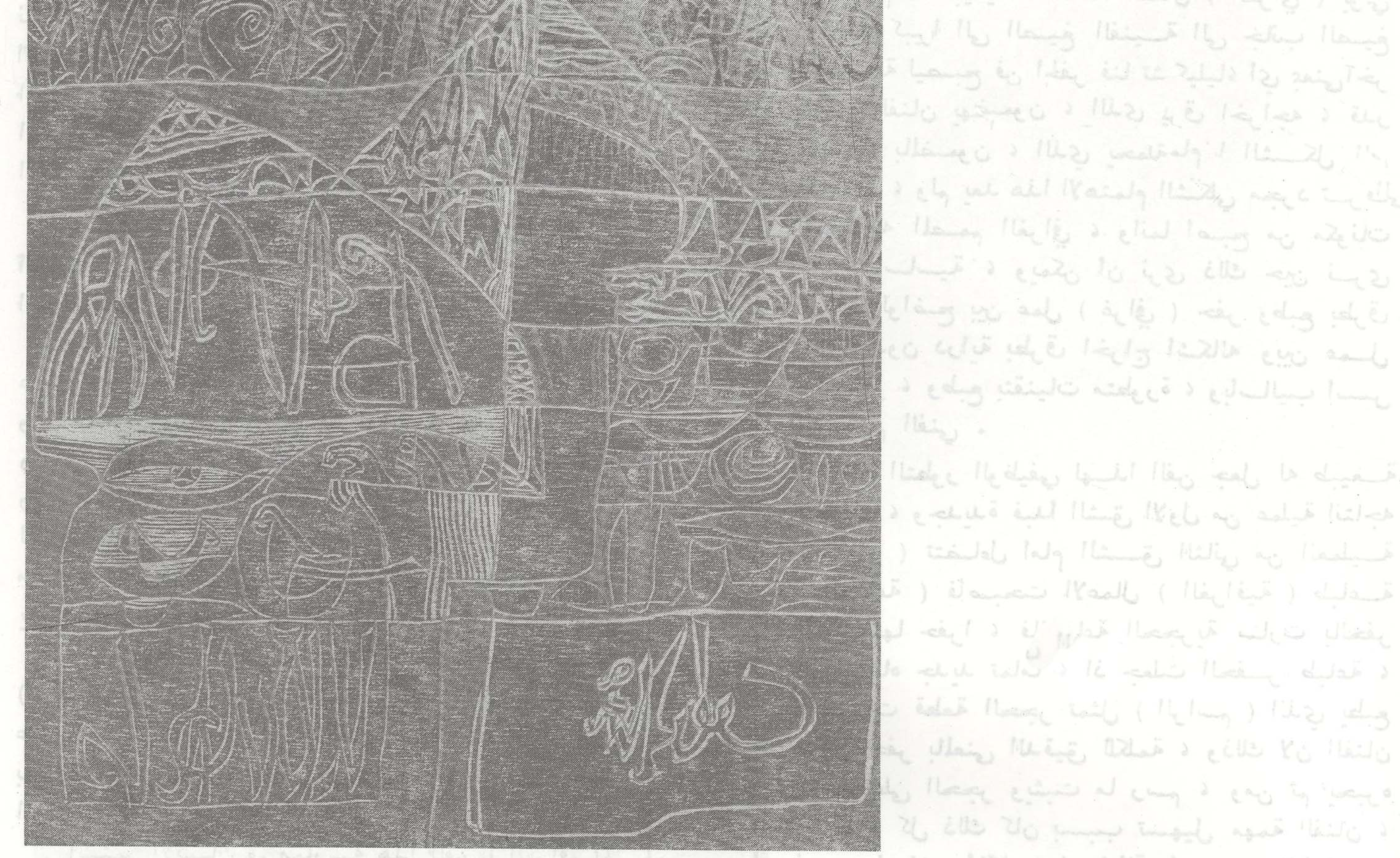
د. محمود صادق
من الاردن

بعد انتشار الفنون التخطيطية ، أو الفنون الطباعية ، وعلى نطاق واسع في كل أنحاء العالم ، بدأ النقاد والفنانون والمعنيون في هذا الحقل الابداعي ، في البحث عن مسمى يشمل هذا الاتساع الوظيفي والتقني ، لقد استخدمت كلمة « حفر » و « طباعة » عبر العصور على كل رسم مطبوع ، وبقيت هذه التسمية تطلق على هذا الفن الى عهد قريب ، حتى أن بعض المدارس الفنية التقليدية ما زالت تستخدم هذا المسمى !

ان كلمة « حفر » تدل على مرحلة من مراحل هذا الفن ، كما هو الحال مع كلمة « طباعة » ، فما الحفر والطباعة إلا مرحلتان من مراحل الفن التخطيطي أو الترسيمي ، أو الطباعي ، أو كما اتفق على تسميته بالفن « الغرافي » ، ويطلق هذا المصطلح أو المسمى على كافة النشاطات الفنية ذات العلاقة بتقنيات الخط .

إن ما نريد الذهاب اليه في هذه الورقة ، ليس البحث عن الخلفية التاريخية ، للمصطلحات الحديثة التي اقترنت بفن « الغرافي » وانما أردنا بحث أثر التطور الوظيفي ، الذي رافق هذا الفن على تقنيات الاتصال ، وخاصة الاتصالات البصرية وبالذات الاتصال « الغرافي » ، والذي لا يخرج عن كونه وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري ، وما الطباعة إلا وسيلة تحتل رأس قائمة وسائل الاتصال شيوعا وتقليدا ، وبما أن نقل الرسالة المرموزة يتم بين انسان وانسان ، أو بين آلة وانسان فقد اعتمدت الاتصالات البصرية ، وعلى رأسها التصميم الغرافي في انتشارها الطبيعي على وسائل الاتصالات الجماهيرية ، وعلى تقنيات نسخ الصور بوجه عام ، لذلك سوف يتم التركيز على مدى التطور الوظيفي لهذه الوسائل ، وانعكاس هذا التطور على الفن الغرافي ، هذا بالاضافة الى تناول السبل التي من شأنها أن تجعل عملا ما شائعا ، وقابلا للتداول كأن يستعين المصمم الغرافي ، بجوانب أخرى غير فنية مثل علم النفس ، علما بأن الجانب النفسي أخذ مداه الى أن أصبحت الفنون الدعائية لا تستغني عنه أبدا .

حفر الانسان منذ القديم على جدران الكهوف ، التي عاش فيها ، رسوما ورموزا واستخدمها لأغراض شتى ، وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصها بأنها وسائل اتصال ، حيث استخدم الانسان هذه الرسوم والرموز ، للاتصال مع غيره من ناحية ، ومع نفسه ، من ناحية أخرى ، مع غيره ، فالأمر واضح إن استخدامه لهذه الوسائل ، هو بمثابل توصيل رسالة لغيره من بني جنسه ، أما مع نفسه فالأمر أكثر تعقيدا ، فكيف يتسنى للمرء أن يوجه رسالة الى نفسه ؟ ولكن علم النفس الحديث لم يدع لنا شاردة أو واردة إلا وتعرض لها بحثا وتمحيصا ، فالانسان متصل مع نفسه من خلال تلبية حاجات النفس ، اي أن هناك تواصلا ما بين المرء ونفسه وما تلبيه الحاجات الانسانية كحاجات الجمال والحب والخوف والقلق، إن هذا كله في مفهوم علم النفس يؤدي الى تطهير النفس ، وذلك حين يقوم الانسان بالتعبير عما في داخله ولا يدعه مكبوتا في نفسه ، وتطهير النفس يكسب



حسين الجبالي - مصر - سيمفونية الخط - حفر على خشب

المرء اتزانا أكثر وتلاؤما أكبر مع الحياة ، كما أشار ارسطو في نظريته التطهير ، إن كل ما يراد قوله حول أن غرض الاتصال ليس مقتصرا مع الآخرين ، وانما هو أشمل فقد يكون الاتصال أفقيا مع (الآخرين) ، وقد يكون عموديا للأعلى (مع الخالق) ، وقد يكون عموديا للأسفل (مع الأرض) ، وقد يكون داخليا (مع النفس) .

لم يدع علم النفس مجالا إلا وأخذ به مكان الصدارة، وفي هذا الصدد (الفن الغرافي) ، صاغ (جون ؛ و. كاتالدو) مبادىء التصميم التي اعتمد في صياغاتها نظرية الجشتالت الألمانية وذلك لتقدم قوانين تساعد رسام الغرافيك في امتلاك قاعدة نفسية تسمح له بتنظيم وظيفة الغرافيك ضمن الحيز ، وأول هذه القوانين :

قانون التوازن :

إن (ظاهرة التوازن) لم يوجدها الانسان ، بل استطاع الفنان الغرافي نتيجة التطور الوظيفي لوسائل الاتصال أن يصوغ هذا القانون المبني على النزوع الى البساطة ، والتوازن ، والتماسك ، وبمقدورنا عن طريق هذا القانون ادراك المحيط بدقة تامة لا متناهية ، وهكذا فان قطرة الماء تنشد الشكل الكروي ، والمكان المزود بمزايا عدة ينشد الشكل الدائري .

إن هذا القانون لم يبدأ مع (كاتلدو) ، انما هو قديم قدم الخليقة فعلى سبيل المثال حين نادى (افلاطون) الى مثاليته المعروفة تطرق الى الفن ، واعتبر ، أن الفن الذي يتخلص من الزوائد التي لا تقوم بدور في معناه ، يعتبر مثاليا ، أي أن الدائرة المثالية في نظر (أفلاطون) هي التي تكون محددة بخط خال من التعاريج والبروزات والانخفاضات فقطعة النقود المستديرة أكثر مثالية من دائرة رغيف الخبز مثلا .

والقانون الثاني : قانون الشكل المغلق :

هذا قانون آخر ، يسهم في بناء القاعدة النفسية للرسام ، ويتضمن مظهرا آخر لبنية الادراك أبرزه وأوضحه (الجشتالتيون) ، بأننا ندرك الحيز المغلق

لكونه أكثر استقرارا وسكونا ، ومن هنـاك يتأتى نشدانـنا البالغ الى ملء الفراغات ، أو الى اتمـام الأشكال الناقصة ، وقد تنبه المصمم الغرافي في مجال الاعلان الى قيمة هذه الظاهرة النفسية ، وتوصل الى أن الصور المجزأة وغير التامة ، تسمح لنا بتشكيل اعلانات قوية في تأثيرها .

ويعود القانون الثالث : الى انتظام وصياغة الادراك البصري : ويثبت هذا القانون اننا لا ندرك الخط المنحني إلا مقطعا في دائرة أو جزءا من خط .

والقانون الرابع : التشابه والمماثلة ، ويقوم على على أن الوحدات البصرية المتماثلة بشكلها ، وأبعادها، وألوانها واتجاهاتها ، ندركها كمجموعات متجانسة ، وتميل العين الى تنظيم المنبهات في (مخطط منتظم) ، ويرتبط هذا الميل ارتباطا وثيقا بالقانون الخامس ، لـ (كاتالدو) وهـو **قانون التجاور** ، ويبني على مكتشفات (الجشتالتيين) في الادراك البصري حيث يميل كل ما هو قريب الى الاتحاد في وحدة .

ان هـذه النتائج والقوانين التي توصل اليهـا (كاتالدو) ، وغيره من العلماء ، الذين عملوا ما بين علم النفس والفن الغرافي ، كانت نتائج الدراسات قام بها أصحابها بدافع التطور الوظيفي المطلوب أن يحققه الفن الغرافي .

استمر الانسان في ممارسة هذا الفن (الغرافي) ، مطورا ما أخذه عن أسلافه ، مضيفا اليه ، ما يمليه عليه عصره ومتطلباته ، ففي مرحلة من المراحل القديمة توصل الانسان الى عمل (الاختام) التي تعتبر من التطورات التكنولوجية المتأخرة ، والتي تتمثل بهـا بدايات الحفر من أجل الطباعة ، كان هذا التطـور التقني نتيجة للتطور الوظيفي الذي يقع على عاتـق هذا الفن ، والـذي يتلخص بايجاد امكانيـة تكرار الرموز المرسومة في يسر وسهولة ، فكانت الاختـام حلا من الحلول الاولية لهذه المشكلة ، هذا التطـور التقني أدى الى البحث عن مـواد أخرى أكثر ملائمة فاستبدل بالختم الطيني ، الختم الحجري ، ومن ثم الخشبي ، واخيرا المعدني ، فأصبح هناك (حفر على الحجر) و (حفر على الخشب) ، كل هذه كانت من أجل تسهيل اعادة الرموز المستخدمة كوسيلة اتصال بطباعتها على سطح ما ، لذلك نجد أن الحفر أصبح مقرونا بالطباعة ، وبدأت الطباعة على الورق تحتاج الى تقنيات حفر تختلف عن الطباعة على الجلد أو القماش .

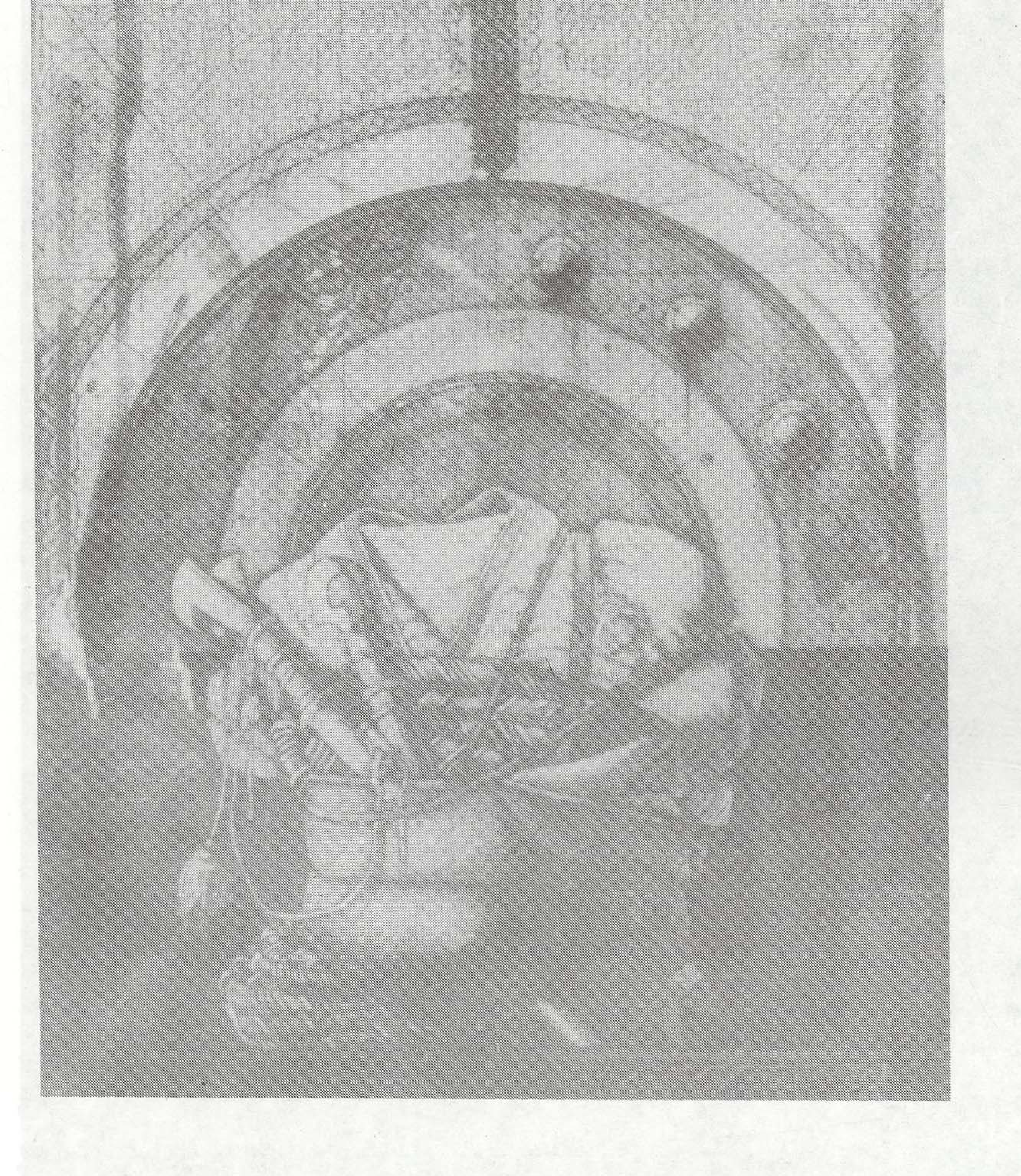
ولم يهمل الفنان (الغرافي) القيم الجمالية في أعماله ، اذ لم تكن المتطلبات الوظيفية انجازا تطبيقا فقط وانما استدعت توفير قيم جمالية لا يقل دورها عن القيم التطبيقية ، فأخذ الفنان (الغرافي) يولي اهتماما كبيرا الى الصيغ الفنيـة الى جانب الصيغ التطبيقية ليصبح فن الحفر فنا تشكيليا، أي بمعنى آخر أصبح الفنان يهتم بالشكل ، وطرق اخراجه ، قدر اهتمامه بالمضمون ، الذي يحمله هذا الشكل الى الآخرين ، ولم يعد هذا الاهتمام الشكلي مجرد تـرف يلجأ اليه المصمم الغرافي ، وانما أصبح من مكونات عمله الاساسية ، ويمكن أن نرى ذلك حين نـرى الفرق الواضح بين عمل (غرافي) حفر وطبع بطرق بدائية دون دراية بطرق اخراج أشكاله وبين عمل آخر حر ، وطبع بتقنيات متطورة ، وبأساليب أسس التصميم الفني .

ان التطور الوظيفي لهذا الفن جعل له طبيعـة مختلفة ، وجديدة فبدأ الشق الاول من عملية انتاجه (الحفر) تتضاءل أمام الشق الثاني من العمليـة (الطباعة) فأصبحت الاعمال (الغرافية) طباعة أكثر منها حفرا ، فالطباعة الحجرية سارت بالحفر الي إتجاه جديد تماما ، اذ جعلت الحفـر طباعة ، فأصبحت قطعة الحجر تمثل (الراسم) الذي يطبع بدون حفر بالمعنى الدقيق للكلمة ، وذلك لان الفنان يرسم على الحجر ويثبت ما رسم ، ومن ثم يحبره ليطبع ، كل ذلك كان بسبب تسهيل مهمة الفنان ، في سبيل نشر أفكاره على نطاق أوسع ، لذا نـرى أن هناك عملا دؤوبا ، وبحثا مستمرا من قبل كل المعنيين ، في هذا المجال عن وسائل حديثة ومتطورة للطباعة ، فمـا التصوير الفوتوغرافي والحاسـب الالكتروني ، الا من ضمن هذه الرسائل التي قدمت للاعمال الغرافية الكثير .

مع هذا الحوار التطور المستمر فيما بين التطور (الوظيفي التقني) نجد أن الثاني أخذ ينحو بالاول منحى أوسع بكثير في كل أنحاء العالم ، وأصبح الاعلان من مزايا (العصر الحديث) بأشكاله المتعددة، وطرقه المختلفة وبأهدافه المتنوعة ، فهو يقوم بعدة أدوار : جمالية لرفع مستوى الذوق عند الناس وأخرى اجتماعيـة بخلق قاسم مشترك بينهم ، واقتصادية وفكرية لاثراء معارفهم وارضاء رغباتهم وتحقيق المنافع المتبادلة بينهم ، كل هذه الجوانب جميعها تؤدي جميعها وظيفة الاتصال .

ثالثاً ـ فن الغرافيك بين التقنية والابداع

طارق الشريف
من سورية



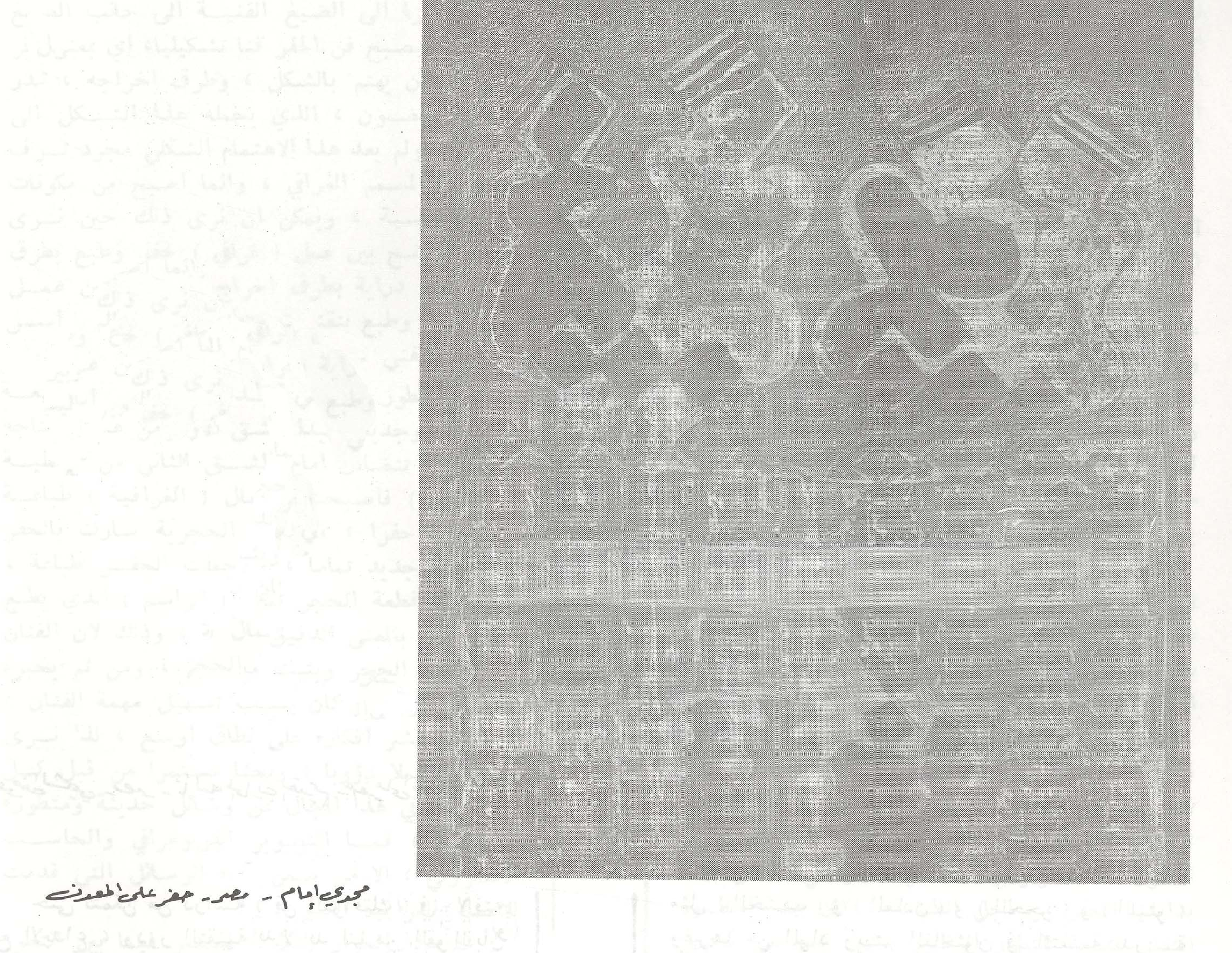
عوض الشيمي - مصر - تأليه الحارب القديم - حفر على المعدن

حتى نتمكن من دراسة (فن الغرافيك) في علاقته مع الابداع ، ودور التقنية ، لا بد لنا من القول بأن البداية سوف تنطلق من دراسة المعاني المختلفة لكلمة (تقنية) ، وتطورها بشكل مقتضب ، قبل أن ننطلق الى تحليل (مفهوم الابداع في فن الغرافيك) .

وان البحث في معاني كلمة (تقنية) في الفنون التشكيلية ، وخصوصا في فن (الغرافيك) يتطلب تحليل معنى هذه الكلمة ، وتدور هذا المعنى ، ومن المعروف أن (التقنية) . بحث علمي بكل معنى الكلمة ، ويدرس فيه العلماء والباحثون في الفنون التشكيلية ، الطرق المختلفة التي لجأ اليها الحفارون القدماء والمحدثون ، من أجل تنفيذ لوحاتهم المرسومة لكي تحفر وتطبع .

ولدراسة الوسائل المتبعة في شتى أنواع (الحفر) و (الغرافيك) ، والتعرف على خصائص كافة المواد التي تدخل في عمليتي الحفر والغرافيك وخصوصا (المادة) التي يصنع منها الراسم الكليشة مثل (الخشب) و (المعادن) و (الحجر) و (الليتو) وغيرها من المواد ويهتم الباحثون في التقنية بدراسة أنواع (الورق) ، واستعملاته المختلفة ، وآلات الطباعة والادوات اللازمة للحفارين ، والتقنيات المختلفة للفنانين الحفارين ، منذ نشوء هذا الفن وحتى الان ، وما خضعت له من تبدل ، عند عمالقة الفنانين ، مع الاشارة الى أهم الفنانين المعلمين في هذا المجال ، وما توصلوا اليه من ابداع تقني وفني ، ولهذا فمعاني كلمة (تقنية) واسعة ومتشعبة ، ودراستها تتطلب التطرق الى أكثر من جانب ، لان (الفنان الحفار) يحتاج الى فهم مزايا انواع الحفر ليختار طريقة في الحفر ، ونوعه ، الملائمة لموضوعات الفنان ، ورؤيته الفنية .

ومن المعروف أن (فن الحفر) ، يهدف الى تحويل العمل الفني المرسوم على الورق الى عمل فني مطبوع على الورق أو القماش ، وحتى يتمكن الفنان من الوصول الى العمل المطبوع لا بد له من اللجوء الى



مجدي إمام - مصر - حفر على المعدن

(راسم) او (كليشه) ، الذي يساعد على طباعة أكثر من نسخة ، من اللوحة المرسومة ، مما يساعد على نشر العمل الفني المفرد هو الذي يتمتع بالأهمية الكبيرة ، ولهذا فالتعدد سمة غير مرغوبة لدى المصورين الزيتيين ، ومقبولة لدى الحفارين ضمن شروط معينة .

واذا انتقلنا الى مفهوم (الابداع في الغرافيك) فعلينا أن نوضح أن هذا المفهوم قد تطور عبر ثلاثة مراحل هامة . وتطورت مفاهيمه خلال المراحل :

١ ـ المرحلة الأولى :

كان الهدف في البداية ، من قطعة الحفر ، هو دقة التنفيذ والاتقان ، وذلك لأعمال ليست فنية ، وكان الحفر يحل محل التصوير الضوئي في الصحافة، وكان الحفارون الأوائل يعملون في المطابع ، ولم يكن لعملهم أهمية ابداعية تذكر ، ولهذا كان حرفة كباقي الحرف ، ويلجأ اليهم لطباعة رسم مطلوب منهم ، وهكذا كان الأساس هو المحاكاة للرسم ، وهكذا أخذ الحفر دوراً « محدوداً جداً » .

٢ ـ المرحلة الثانية :

في المرحلة الثانية بدأ الحفر يأخذ استقلاله عن العملية التنفيذية البحتة ، وظهر فنانون حفارون لهم استقلالهم ، وبدأوا بالبحث التقني والفني ، من أجل تطوير هذه الوسيلة للتعبير عن ابداعهم ، وربط هذا الابداع بالشخصية الفنية لكل حفار من الحفارين ، وظهرت المدارس الفنية في الحفر، وكذلك، الاتجاهات

التي تماثلت مع مدارس التصوير الزيتي .

وقد تطورت التقنيات ، والأشكال الفنية ، مع تطور الموضوعات والمضامين الانسانية المعاصرة ، وحافظ الحفارون على مفهوم الاتقان والجودة المطلوبة في كل نوع من أنواع الحفر ، وأضافوا اليها ، بحيث نرى أن كل حفار له استقلاله ، وطريقته ، وله مفهومه الخاص ، وأبدع الفنانون في كل نوع من أنواع الحفر ، فن مستقل عن الفنون الأخرى له عالمه الخاص ، بل أصبح لكل نوع من أنواع الحفر ، وتخصص بعضهم في نوع منه ، دون آخر ، وهكذا أصبح الابداع الفني فردي له استقلاله ، ولكن ضمن مفهوم الحفر ، وتقنياته ، وله أشكاله الفنية الخاصة ، وهكذا توصل الى اقصى درجات التعبير عن كل نوع ، وعرفوا حدوده وامكاناته ، وطبقوها ، بحيث تجلى لنا الحفر بصيغته التعبيرية كفن مستقل عن الفنون ، ولكل فرع من فروعه الخصائص التي وصلت الى أعلى درجات الاتقان ، والمتوازية مع الوسائل الفنية الأخرى .

وأصبح الابداع في التجويد وكمال الحفر في اتقان الطباعة ، واستغلال كل أمكاناتها ، وربما الابداع بالانتشار للعمل نتيجة الطباعة لأكثر من نسخة ، مع الحفاظ على الخصائص المميزة لكل تقنية ، والاستفادة منها بحدودها القصوى ، ليكون [فن الحفر فناً (مستقلاً) ــ من حيث المعالجة للراسم ، والطباعة]، ومن حيث التجويد الفني ، والملائمة مع يتطلبه هذا الفن من وسائل وأهداف ، وتغطية كل مجالات التعبير الفني ، سواء كانت واقعية أو تعبيرية ، أو تجريدية ، ولقد أنتشر هذا الفن بين الناس لرخص ثمنه وامكانية نقله ، وعدم الالحاح على العمل المفرد ، الذي لا يجاري ، وقد غطى هذا الفن جوانب عديدة ، حين دخل في كل مجالات الحياة المعاصرة ، تداخل مع الأدب ، ودواوين الشعر ، وتدخل في الاعلام ، وانتشر مع تطور الفن المعاصر ، وهكذا أصبح [الابداع الحفري] يختلف عن الابداع في [التصوير الزيتي] ، وذلك لعدة عوامل هامة ، ومن أهمها أن الحفار له عالمه المستقبل وابداعه ، وله طريقته في تناول الموضوع وتقنياته .

٣ ــ المرحلة الثالثة :

وهي (المرحلة المعاصرة) التي أخذ فيها الفنانون يتجهون الى جعل عمل (الحفر) مبدعاً باستقلالية تامة ، وهكذا بدأنا نرى قطعة الحفر وقد امتزجت فيها الأساليب الفنية ، وكاضافة حفر من نوع على حفر من نوع آخر ، ودخل الحفر في التصوير الزيتي ، وكذلك دخلت الألوان المائية والزيتية الى قطعة الحفر ، وهكذا تبدل مفهوم قطعة الحفر ، وأصبحت شبيهة باللوحة الزيتية ، وعادت مرة أخرى لتكون (مفردة) ، وليس لها نظير ، ويصل الحفار الى تقديمها بإبداع لا حدود له ، وتقنيات لا حصر لها ، وأصبح التشكيل الفني والحفري يتمازجان ، بلا حدود واضحة تميز بينهما ، ولا تفرقة ، وهكذا هدم الفن الحديث والمعاصر هذه الحدود ، بين الفنون حيث تداخلت مع بعضها .

وهكذا لم يدع الابداع في الحفر ، يعتمد على النقل الدقيق للواقع ، ومهارة التنفيذ ، أو أتقان القواعد الخاصة بكل نوع من انواعه ، من أجل تطبيقها ، ولم يعد الابداع الحفري في المهارة التقنية ، ولا الوصول الى [فن الحفر .. كفن مستقل] وله عوالمه ، واستخلاص الخصائص الحفرية وتمييزها ، والإبداع من خلال تجريدها بكمال تام .

وهكذا استطاع الفنان مزج التقنيات المختلفة ، لغايات انسانية أو تشكيلية ، وتجاوز المألوف في بحثه ، ليخضع كل ما هو متاح له من اشكال ، ومضامين مختلفة وموضوعات ، ويولد الجديد الذي يقنع لما يملكه من موضوع ، أو لما يحتويه من ابداع تشكيلي ، يتآلف مع الموضوع ، ولم يعد الحفار مختلفاً بالنوعية عن الرسام ، أو النحات ، بل أصبحوا جميعاً يسعون الى هدف موحد هو غاية الفن الحديث الذي ربط الابداع بالشخصية المبتكرة التي يؤلفها الفنان وتؤخذ مكانتها في عالم الفن التشكيلي المعاصر .

وهكذا تبدلت مع ابداع الفنان المعاصر كل المفاهيم ، واعطت للابداع مضموناً جديداً يتوازى مع الابداع في الفنون الأخرى ، ومع الرؤية المعاصرة للفن الحديث .

رابعاً ــ العمل الفني .. بين الفكر والعلم .. والتقنية والابداع

جيدو سترانزا
من ايطاليا

إن الاعتماد على التقنية والخلق والابداع ، وحدهما في تقيم العمل الفني والتبصير عنه ، ليعطينا أسلوباً محدوداً ، وفجوة ضيقة في التبصير ، عن



مريم عبدالعليم - مصر - الشجرة - حفر على الخشب

الفكرة والمادة الفنية ، لأن ذلك يقودنا لعمل فني غير مكتمل ، وغير ناضج فنياً ، ولا يكون في الصورة المثالية له ، أن المشكلة الحقيقية اليوم ، هي كيفية توظيف العوامل التي تشكل رؤية فنية صحيحة من حيث الموضوع ، بما يتلاءم مع المجتمع ، الذي نعايشه ، والعمل الفني النابع منه ، ولا يتم ذلك إلا بالبحث متخذاً « المنهج العقلاني » الدؤوب للفنان ، في معرفة السمات والمصادر العميقة للخلق والابداع اللتان تقعان في مجتمعه ، والتي تحكم أنشطته الفنية ، وذلك بالرجوع لدراسة الأصول الثقافية لمجتمعه ، مثل دراسة ظروف بناء وتكوين اللغة في المجتمع ، والوضع الاجتماعي ، والثقافي ، وذلك من خلال العوامل التي أثرت في هذه الثقافة ، والعوامل التي ساعدت على بقاء هذه الثقافة ، وتنميتها ونجاحها ، وذلك بارجاع هذه الثقافات الى أصولها ، ولا يأتي ذلك إلا بالتأمل في رموزها ، ودلالتها الأولى ، وأسباب نجاحها من حيث ظروف اكتشافها ، واستخداماتها واستنباط رموزها المبهمة ، وذلك بالبحث بحرية عن حروفها ومنهاجها الطبيعي ، وذلك باعداد الدراسات الدقيقة، عن الوقت ، والمسافة الزمنية التي تبوأتها هذه الثقافة ، فمثلاً إن التعبير عن فكرة الرحيل في العمل الفني ، باستخدام الرموز الفنية النابعة من واقع ثقافة المجتمع ، تعطي رؤية واضحة وجلية في التعبير .

اما إذا كانت هذه الرموز مقتبسة من عناصر خارجة عن واقع المجتمع ، الذي يعيش فيه الفنان ، فتعطي صورة مشوشة ، وغير معبرة عن منظومة المجتمع ، الذي نعيش فيه ، لذلك عندما نقوم بتوصيف ، وتوظيف العمل الفني ، فينبغي أن ترتب الرموز الفنية المستخدمة في العمل الفني ، في صورة قانون لا ينبغي الخروج عنه ، وهذه الرموز الفنية بعناصرها المختلفة ليست هي كل الطرق في التعبير عن العمل الفني ، ولكنها تكون أداة ووسيلة ، كما

أشرنا كما أن الرموز الفنية بعناصر المختلفة ليست هي كل المداخل المطلقة في معرفة الفن والتعبير عنه ، ولكنها اداة من أدوات فنية في ارشادنا واختيارنا للأعمال الفنية ، ومثال ذلك المباريات الرياضية التي تؤديها الفرق الرياضية بأكثر من خطة ، ولكن الهدف النهائي واحد ، وهو الفوز بالمباراة ، ونفس الحال بالنسبة للعمل الفني

وعن طريق منهج (الرمزية) يستطيع الفنان ، ويحلل العمل الفني الذي أمامه ، حتى وإن كان هذا العمل مبالغ فيه ، في ترتيب الوانه ، ونظام هذه الألوان ، أو حتى العمل غير مكتمل فنياً ، ويحرك وينبه الفنان في ذلك ادراكه بالرمزية العالمية وحل رموزها ، وذلك بتوضيح كل ثقافة وحضارة ، وما تتميز به من خصائص ، تختلف عن ثقافة أخرى ، فمثلاً درجة انتشار الثقافة عالمياً ، وما احتلته من مسافة زمنية ، وما تعنيه كل ذلك يثري (رمزية الثقافة) وحضارتها بالنسبة للعمل الفني .

كما تنطبق هذه الحالات في تحليل (علم اللغة) ورموزه فهي تنطبق أيضاً على الفن تحررياً ، حيث أن لغة الفن لغة عالمية ، صالحة لمخاطبة أهل الفن ، وربما يستطيع الفنان بعناصر أخرى غير الرمز تحليل العمل الفني ، وذلك إذا كانت هناك بعض الأعمال الفنية التي تتسم بالغرض تارة وبالتماثل الشديد تارة أخرى .

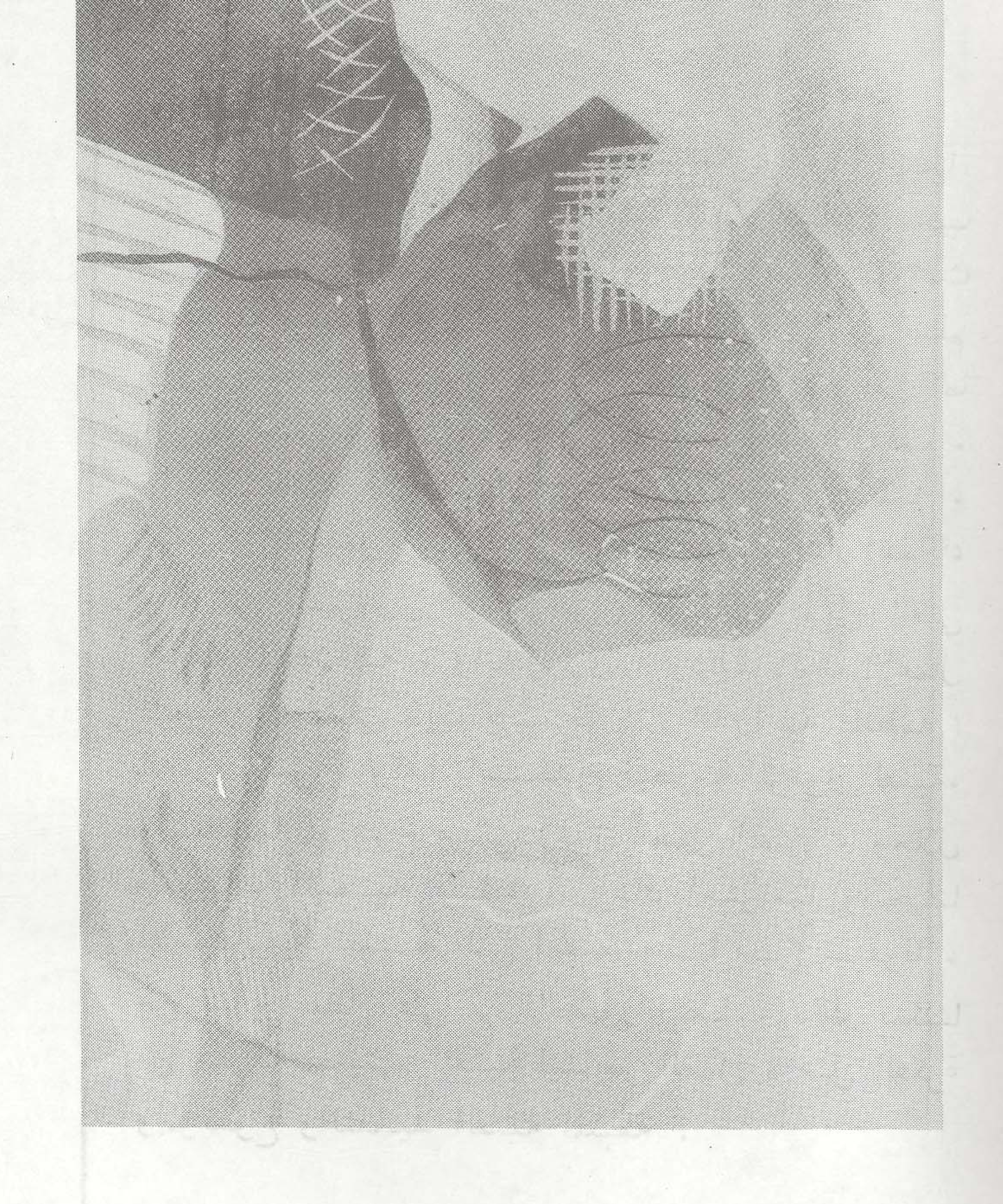
لأنه ربما يقصد الفنان برموزه هذه ، إشارات ، ومعاني معاصرة ، صادقة في عمله الفني ، ومثال ذلك كمن يقترح فكرة فنية في عمله الفني يقصد بها علاج شيء ما ، ويريد الفنان إجابة لهذا العمل الفني الصادق ، ولكن تتباين الردود ، ولا تفي بالغرض الذي إقام من أجله الفنان عمله الفني ويرجع ذلك في أغلب الأحيان لاختلاف القياسات ، الفنية والتقييم لهذا العمل الفني ، ومما لا شك فيه أن لغة الفن التي تعيش في نطاق حقبة (ايديولوجية) معينة ، أو منهج فكري معين تتأثر بها ، وتتفاعل معها ، مثال ذلك البحيرات والمغطس التي كانت في وقت ما صالحة للسباحة ، أما اليوم فلا ؟ اننا نستطيع الحصول على حل أية مشكلة فنية إذا تمكنا من تنظيم رموز العمل الفني ، ويشكل التضامن الفني ركيزة رائعة في حل المشاكل الفنية في الآمال الفنية ، إن الانفراد بالحلول الفنية لقلة من الفنانين يمثل احتكاراً لقيمة العمل الفني ونظرة ضيقة للأمور ، وأن مناهجنا الفكرية تؤمن بالتعاون الفني المثمر بين الفنانين تلك هي ايدولوجيتنا الفكرية .

إن كل باحث وصاحب منهج فكري معين سواء كان معاصراً ، أو من الذين رحلوا ، عن دنيانا ، يجب أن يراعي في بحثه الفني ، أو غير الفني البواعث العقلانية والشعرية لبحثه ، هذا إن الفنان الذي ينظم رموز أعماله ، ليس في حاجة لتنظيمها كل مرة ، كما أن الموقف الذي يثير الحزن يلهم الفكر عند الأديب ، وأيضاً بالنسبة للفنان تعتبر الفكرة عرفاً تقليدياً ، يكمل بناء العمل الفني مثل عوامل اكتمال بناء اللغة ، وانه من الضروري أن نغوص في أعماق العمل الفني لمعرفة الممكن فيه ، والضروري ، وذلك لإثراء الأعمال الفنية ، ويتأتى ذلك باستخدام (الدراسة المنظمة للعمل الفني ، وكذا باستخدام منظومة الرموز الفنية، وأساليبها في شرح معاني رموز العمل الفني ، وخلال العمليات البحثية هذه ، يزداد احترامنا وتبجيلنا للأساليب الفنية التي استخدمها من سبقونا ، من فنانين عظام على مر العصور أيضاً ، ذلك يمكننا من معرفة تقنيتهم الفنية لعناصر العمل ، مثل الفكرة والموضوع والتقاليد الفنية المتبعة .

وهل هم كانوا مهتمين فقط بالرمزية المميزة في عملهم ، وهل كانت الرمزية عندهم محدودة ، أو متشابكة ، ومدى الارتباط بينها وبين الاستخدام لها ، في المستويات الفنية المختلفة ، وكذلك صفاتها من حيث المغامرة ، والجراة ، والآخر يتصف بالغموض ، وآخر يتصف بالعمق الفني ، حيث أن هناك بعض الأعمال الفنية أكثر تحفظاً في استخدامها للرمزية الفنية .

إنه في نهاية الأمر أن (لغة الفن) تعطينا وسيلة اتصال فنية مبسطة ، وغير معقدة ، بعكس اللغة غير الفنية ، التي لا تتمتع بخصائص اللغة الفنية من الحس ، والقدرة ، والقبول في إيصال ما يقوله العمل الفني ، وعموماً فإن لغة الفن تعتبر احدى الدعامات الداخلية للفن مثلها مثل العنصر المؤسس لبناء هام .

ان الرمزية في العمل الفني تمثل جهدا وتيارا متدفقا يظهر حقيقة ، وجوهر العمل الفني ، مع توظيف وتوصيف واستخدامات المجهر التلسكوبي ، في العمليات الجراحية ، وهنا يقودنا الى نوع من العمل الفني القائم على التقنية التي أثبتت أهلية في الاستخدامات الفنية ، من حيث الخلق والابتكار.



عبدالوهاب عبدالمحسن - مصر - سجادة شرقية - حفر على الخشب

واذا أردنا الكلام عن (الرمزية) فلابد أن نتكلم عن دراسات وافية ، وعميقة عنها ، متمثلة في المسافة الزمنية التي شغلتها ، والاشارات التي تركتها أثرا على العمل الفني ، وكذا دخولها في جزئيات العمل الفني ، سواء كان العمل الفني عاديا أو غير عادي، ودرجة الترتيب ، خصوصا اذا كانت نوعية العمل الفني عرضة للتغيير واذا كنا تكلمنا عن العناصر التي تشكل العمل الفني ، السابقة فيجب ألا يفوتنا ، شيء هام هو تفكير الفنان نفسه أو فكر الفنان ، وذراعه في تشكيل العمل الفني والاثر الذي تتركه هذه اليد على العمل نفسه ، وهي تساوي نصف قيمة العمل .

سؤال نطرحه ؟ وماذا عن التقنية الحالية في الفن، وارتباطها بلغة الفن والى أي مدى ؟

أولا : ما من شك أن هناك ترابطاً بين فكرة الموضوع الفني ، والمادة المستخدمة ، والفرض المستهدف من العمل نفسه ، ليشكلا في نهاية الامر بانوراما العمل الفني .

ثانيا : تلعب التقنية الفنية اليوم دورا يثير الاحترام من حيث حفظ العمل الفني ، في حالة جيدة ، مهما بلغت كمية هذا العمل وحجمه .

ثالثا : السكون اللحظي في النموذج الفني ، يعطي انطباع بالروحانية والاطمئنان وتكون هناك استجابة سريعة واعتراف بقيمة العمل الفني الماثل أمامنا دون تردد أو ارغام .

والفن قديما ، لماذا كان في العصور السابقة أكثر جرأة في التعبير ، عن الاحداث ، والمواضيع التي تمس المجتمع ، كان فنا متدفق الحرارة والانارة في لغته الفنية ((مدرستها الكل ينبع من الجزء)) ، هكذا كان الفن يولد والتجاربه صفة الخلود والاستمارية لاحقاب قادمة من الزمن ، لان الاسباب التي أوجدته كانت صادقة .

وليس المقصود الآن أننا نقتبس (الاسلوب القديم) اقتباسا كاملا في العمل الفني ، لان الفن مثل التجربة الشعرية في الادب الذي تختلف فيه التجربة الشعرية من زمن الى آخر ، وكذلك بالنسبة للعمل الفني الذي يختلف فيه المنهج الاسلوبي من عصر الى آخر ، وذلك لتداخل عوامل أخرى ، تؤثر

وتتأثر بالموضوع الفني ، وخاصة تغير منهج التقنية والفكر ، من حقبة الى أخرى ، ومن عصر الى آخر، وحتى لا يكون العمل الفني المعاد صورة باهتة وممسوخة من عمل فني عظيم لعصور سابقة .

وفي ختام الندوة هذه نقول أن المنهج الفكري والادبي يغذي ويثرى عملية البحث في حل مشاكل العمل الفني ، وطبقا لهذا المنهج التقليدي تم وضع الاسس والعناصر الفنية التي تدرس لكي تتوافق مع العمل الفني ، ان قضايا العمل الفني مستمرة ولا نستطيع أن نجزم أن هناك عملا فنيا وصل الى درجة الكمال وقد شبعنا وارتوينا منه فنيا .

كما اننا لا نستطيع أن نغلق باب المناقشة في مشاكل وحلول العمل الفني التي تتصف دائما بعملية المد والجزر .

انها دائما قضية مفتوحة للمناقشة .

خامسا : التقنية والابداع

سمير الصايغ ـ من لبنان

لا يبدو الانحياز الى التقنية شاملا تاما فقط من قبل المبدعين : فنانين ، متذوقين وهواة ، كما تشهد بذلك السنوات الاخيرة من القرن العشرين ، بل أن في هذا الانحياز حماسة تصل الى حد الهوس ، مرارا ، وتلغى مع اندفاعها أية مناقشة أو اي حوار وكأننا نقف أمام واحدة من الحقائق المطلقة .

والامر ليس بمفاجيء فاذا ما عادت بنا الخطوات الى بدايات هذا القرن ، لنتأمل من جديد التطلعات والهواجس الفنية ، فان الوصول الى مثل هذا الانجاز الى التقنية ، يبدو أمرا حتميا أو على الاقل أمرا منطقيا .

ولابد لنا لمزيد من الوضوح من هذه العودة الى تلك البدايات ، التي شكلت الانعطاف الفني الحديث، فمنذ الانتصارات الاولى للثورة الصناعية التي شهدتها الحضارة الغربية ، وأصوات الفنانين ترتفع من حين الى آخر للاقتراب من هذه الانتصارات للاستفادة منها ، أو الانتصار معها .

يمكننا أن ننطلق بقوة من الخطوات التي دعت الى « اجتناب كل عمل فني لا يمكن تحقيقه عن طريق الصناعة ، فالاضواء سلطت على التقنيات كحاجة ماسة الى فن جديد « يعيد اللحمة بين الجوانب الفنية وانواع الانتاج الثقافي الاخرى » فلم يعد مقنعا الكلام عن الالهام بل « ان الكلام عن الالهام في الفن عبث عابث فليس هناك الهام أو عبقرية ، بل أن الفن عمل يدوي خالص » .

هو العصر ومع سنواته الاخيرة يبدو لنا بوضوح أن نصرا يكاد يكون شاملا تحققه التقنية في شتى النواحي والمجالات ، وأن المحاولات الفنية التي وقفت في وجه الاندفاع نحو التقنيات محاولات انطفأ عزمها، أو هي في تراجع مستمر .

ثمة ماهو ابعد من الانتصار ، وابعد من التسليم ، اننا نشهد ظاهرة من الانفلات في النمو والتوالد ، انفلات يبدو بوضوح في الفترات الفنية الحرجة ، ذلك أن الحوار القائم ليس بين التقنية والابداع ، بين الطريق والهدف ، الوسيلة والغاية، بل هو حوار احادي ، فالدائرة مغلقة على التقنيات فقط ، انه صراع او حوار أو لقاء بين تقنية وتقنية، بين طريقة وطريقة ، بين إمكانية وامكانية ، بين احتمال واحتمال ، فلقد مضت بنا الخطوات المتحمسة للتقنية الى وفرة ، من الامكانات والقدرات والوسائل والاساليب والطرق أكثر بكثير من وفرة المضامين والافعال والاهداف والرؤى ، فالتقنيات الفنية أغنى وأوفر وأشمل من الاعمال الفنية نفسها ويمكننا ان نلاحظ هذه الظاهرة في شتى التجليات الفنية المسماة (حديثة) . فالتقنيات السينمائية اكثر تقدما وأعلى رتبة في الفن السينمائي ، والتقنيات الاعلامية أشد تقدما من الاعلام أي اعلام ، والتقنيات الطباعية تجاوزت الفن الطباعي ، (تقنيات الكمبيوتر) أكبر وأشمل من انجازات الكمبيوتر ومن الحاجة اليه .

ماذا حدث ؟ ربما علينا الوقوف مجددا أمام الفلسفة أو الفهم الشامل لمعنى الفن ودوره ، والذي أسس للفن الحديث فتجارب الماضي ، تعلمنا ان أي اختلال في العلاقة بين الرؤية الفنية ، وعناصر الفن الاخرى ، هو اختلال الفن ، أخذ في التراجع ان لم نقل أخذ في الانهيار ، لم تعد تلك الافكار الكبرى ، أو تلك الفلسفات الفنية التي جعلت من الفنانين ورثة للانبياء والمصلحين ، أفكارا تغري أو تقنع كذلك تلك التي جعلت من (أنا) الفنان محور الوجود كله ، فالاحداث برهنت دائما أن ذلك كان ادعاءاً كبيرا فكثيرا ما بدا الاصلاح شعوذة ، والفنان مهرجا مثيرا للشفقة .

الامر نفسه حدث في ماسمي ،بالفنون التطبيقية، أو تلك النظريات التي سعت الى توظيف الفن والجمع بين الصناعة والابداع ، ذلك أنه سريعا ما تم الانتصار

للصناعة ، وسريعا ما سيطرت التجارة على الصناعة نفسها ، قد تحول الفنان الى مجرد مصمم خاضع ، باستمرار لتقارير التجار ، وملاحظتهم حول شروط السوق المزدهرة .

ان (مفهوم الثورة) نفسه سواء أكان تمردا على السلطة اي سلطة ، سلطة المؤسسة او سلطة الدولة، او سلطة الطبقة ، شهدت الاحداث وتراكم التجارب، انه مفهوم مضطرب فان استطاعت بعض التجارب التحرر من دور التابع او الوسيط ، وظن الفنان نفسه في لحظات انه المحرض والضمير الحي ، فان (الفن الحديث بمجمله) وقع اخيرا بين أيدي التجار، وخضع الى سلطة جديدة هي سلطة السوق او سلطة المتحكمين او سلطة الوسطاء .

ان ما نشهده بوضوح في السنوات الاخيرة من هذا القرن ، وهو تراجع الافكار الكبرى ، تراجع الرؤى الفنية الشاملة ، تراجع الفلسفة الجمالية التي كانت ترسم للفن الاهداف وللفنان الادوار ، لذلك يبدو التقدم على صعيد التقنية مخيفاومفزعا لانه تقدم يخل في نظام الابداع نفسه ، فهو تقدم مرضي اذا جاز القول فثمة قدرات وامكانات ووسائل عديدة ومتنوعة القول ، وليس ثمة ما يقال .

ان قراءة تأملية للاتجاهات الفنية الاكثر عصرية ، والتي هيمنت على الحياة الفنية في الربع الاخير من هذا القرن ، تكشف لنا ان معظم هذه التوجهات ، وعلى الرغم من تعددها وما توحيه من تنوع ، تلتقي جميعها ، او تنطلق جميعها من موقف واحد ، موقف يمكن ان نصفه (بالموقف السلبي) او (الموقف النقدي السلبي) ليس تجاه المجتمع او الانسان او الطبيعة او القيم الحضارية ، بل هو موقف نقدي سلبي من الفن نفسه ، فالمضمون الاخير لهذه الاعمال يبدو أقرب الى كونه ردا او ملاحظة او شهادة على الماضي ، اكثر من كونه جوابا او تطلعا او تجليا لرؤية جديدة انه موقف ادانة .

إدانة أولا للافكار التي جعلت من الفنان رائدا ومغامرا ورسولا ، ففن ما بعد الحداثة ، فن بلا افكار ، ولا رسالة وادانة ثانية للاساليب ، والتوجهات ، والمدارس التي عرفها الفن الحديث ، كتجليات لمواقف وقناعات أخيرة ومطلقة ، ففن ما بعد الحداثة فن يساوي بين كل الاتجاهات ، وكل الاساليب لا لكونها مواقف وقناعات، بل لكونها خبرات وصيغ ومجرد تفاصيل .

وادانة ثالثة لخصوصية « الأنا » وللذات كمرآة للكل ، ففي ما بعد الحداثة فن تبدو فيه « الأنا » محطمة بائسة وخائبة .

كثيرا ما قادنا التأمل في التقنية ، في ماهيتها ، ودورها ورتبتها في عملية الابداع الى حال التباس لا نعود فيها نميز اذا كنا نتأمل في عصر تفرضها عملية الابداع أم اننا نتأمل في الابداع نفسه ، ففي التأمل الاخير لم يحدث ذلك في الفن فقط ، فكثيرا ما بدا لنا ان الطريق التي نسلكها للوصول الى الهدف هي الهدف ، لقد تمت القناعات في الفترات الابداعية المشرقة بان الرؤيا الشاملة لمعنى الفن ودوره والتي ترسم مسار تجلياته ، تشمل في تصوراتها التقنية نفسها ، لقد انتظر المبدعون الكبار وصول التقنية مع تمام الفكرة ، او تمام التصور ، او تمام الاستعداد او تمام الرؤية .

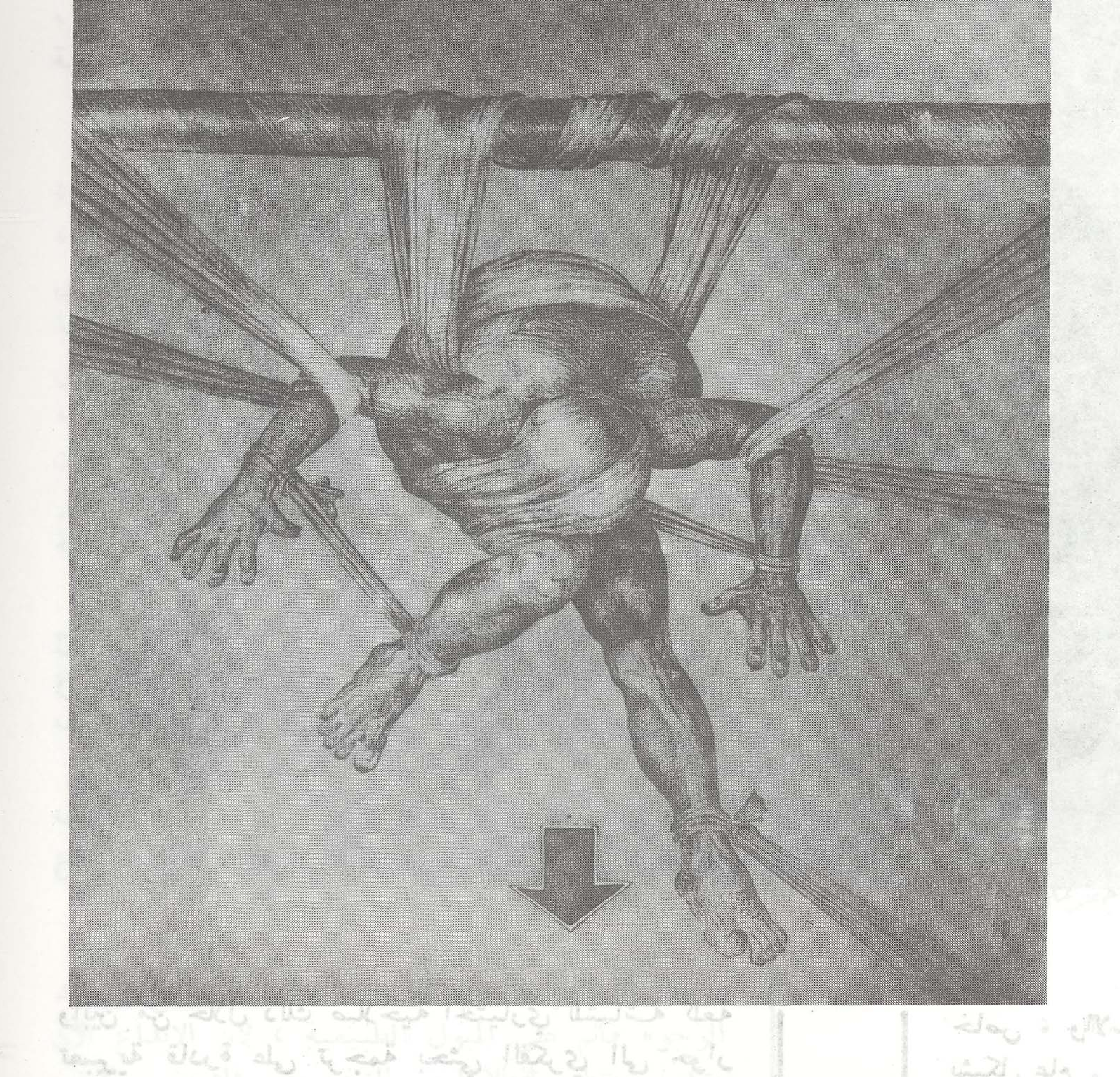
لذلك كان التأمل في التقنية تأمل في الابداع ، لقد نظر الى التقنية من هذه المرتبة بكونها الشاهد على شرعية العمل الفني وعلى حقيقته الوجودية ، على امكان وجوده كحق .

تجيء الرؤيا التقنية، تلك كانت القناعات الكبيرة، فحين يمتلىء القلب تدرك الخطوات الطريق .



رشيد دياب - السودان

العائلة الملكية - حفر على الزنك



سامي محمد أحمد - الكويت - المعلق - طباعة

سادسا : فن الجرافيك بين التقنية والابداع

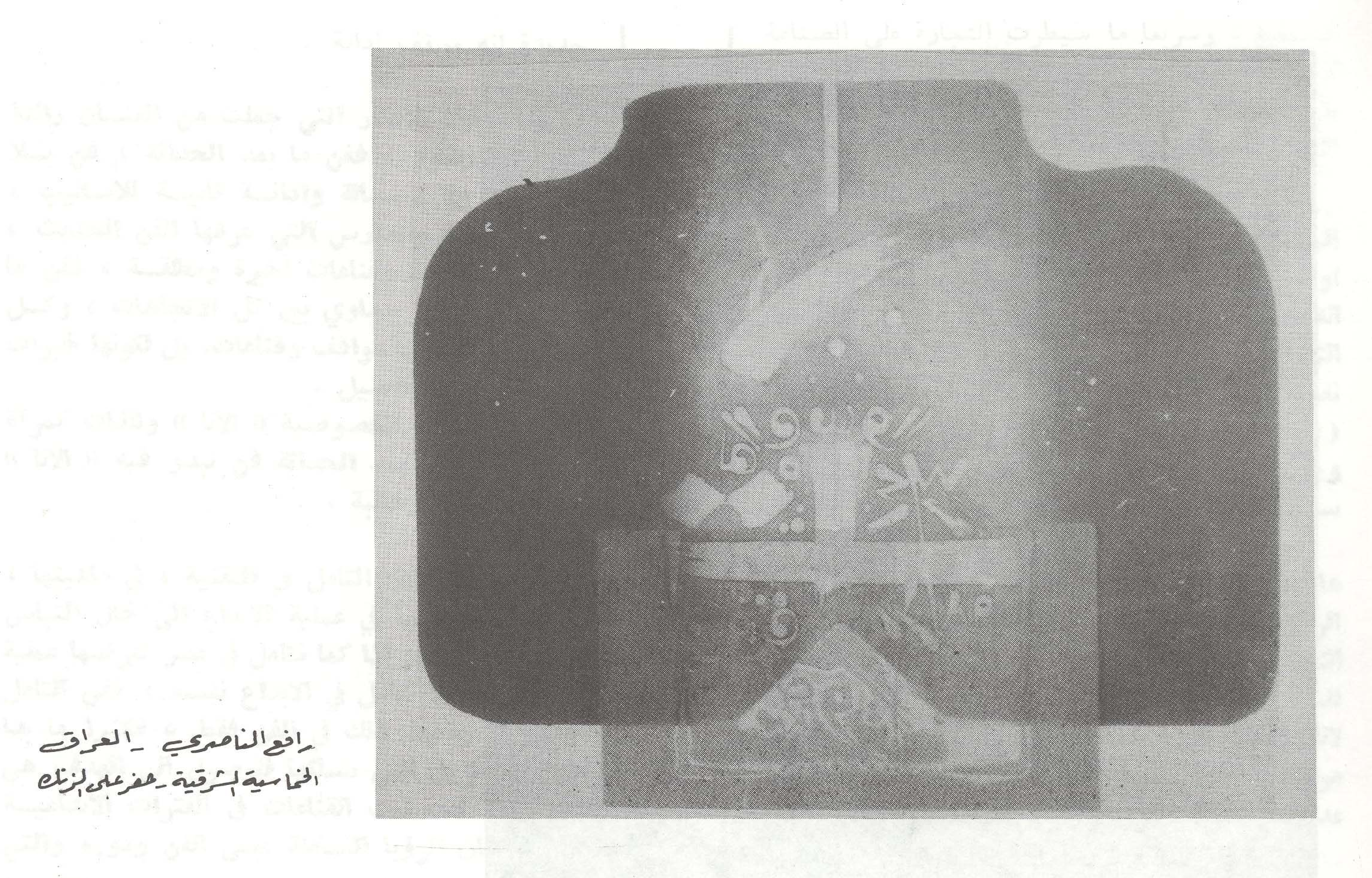
كمال بلاطة
من فلسطين

ملخص البحث :

بناء على تجربتي الشخصية التي الفت الطباعة السيريغرافية خلال عقد ونصف من الزمن ، ستقتصر مساهمتي للندوة في مجال المحور الاول « فن الجرافيك بين التقنية والابداع » وفي محاولة لتلخيص مسار هذه التجربة ومعالجة بعض الاسئلة التي تطرحها ، سأركز الحديث حول موضوع سلسلة في الاعمال الشاشة الحريرية التي ما زالت منذ أشهر أربع بصدد العمل عليها والتي قمت بتحقيق كامل مراحل بنيتها الهندسية اعتمادا على نظام الكمبيوتر .

اما سلسلة هذه الا الطباعية والتي تخص محفظة فنية بعنوان (رباعيات ثلاث) فانها تتكون من اثنتي عشرة شاشية حريرية ذات حجم مربع ، تتجاور التشكيلات الهندسية داخل كل مربع منها بناء على علاقات نسبية في الهندسة يعود فضل الكشف عن أسسها في القرن العاشر الى الرياضي العربي ثابت ابن قرة ، وفي محاولة لترجمة هذه العلاقات النسبية الى ايقاع من المساحات الهندسية واللونية ، يسنح المجال لتعددية في القراءات البصرية داخل اطار العمل الواحد ، وعلى صعيد العمل بصفته وحدة عضوية في سلسلة من الاعمال المتقاربة .

بعد أن أحيط المشاركين بالدوافع الجمالية والاطر النظرية التي حددت مكونات هذه السلسلة من الاعمال سأحاول أن أستعرض بالتفصيل أهم الخطوات التقنية التي اتبعتها في عملية انجازها الفعلي ، واستنادا الى بعض التخطيطات التمهيدية المرفقة ، اليدوية منها والأولية ، أرجو أن أوضح منهاج استخدامي لبعض الاسس الرياضية والهندسية ،



رافع الناصري _ العراق
الخماسية الشرقية _ حفر على الزنك

وأبين من خلال ذلك صلاحية اختياري للشاشة كلغة تعبيرية قادرة على ترجمة بحثي الفكري الى حوار ابداعي .

سابعا : الجرافيك بين التقنية والابداع

د. نبيل رزق
من سورية

ان البحث في موضع (الجرافيك بين التقنية والابداع) لا بد للباحث في المقدمة أن يتطرق بشكل سريع الى أهمية فن الجرافيك وخصائصه في القرن العشرين الذي يشهد ثورة شاملة وتطورا هائلا في مجالاته ، وتعدد أساليبه ، واختلاف مواده ، ويسعى أيضا لتوطيد مقوماته ، وتعزيز قدراته التعبيرية .

وفن الجرافيك في نهضته الحديثة والمفجرة للطاقات الابداعية ، ودخول التكنولوجيا المتطورة في تفاصيل العمل الفني بحيث يمكننا القول أن الجرافيك في القرن العشرين هو فن عصره المتميز ، والملائم لأفكاره ، ومتطلباته والمعبر عن وجوده وأفكاره التعبيرية ، فهو يتميز بخصائص فريدة بها عن سائر الفنون التشكيلية الأخرى* ، من الناحية التقنية بوجه خاص ، والاسس والاعتبارات الوظيفية ، والجمالية بشكل عام .

وليس من أدنى شك أن العامل الفني الجرافيكي تستمد أهميته ـ باعتقادي ـ من مفهوم العلاقة الجدلية القوية بين التقنية والابداع ، هذه الصلة أو الحوار الجدلي المستمر بينهما قديم والمتأمل في تاريخ فن الجرافيك يجد أن التقنية قد لازمته وتطورت معه ، ومن الواضح أن الفنان الجرافيكي عندما ينتج عمله الفني لا يتخلى ، عن تجاربه المكتسبة والمستمرة، فهو في حاجة ماسة الى وسيط أو وسيلة تقنية لعملية الابداع الفني ، وفي هذا الصدد يتحدث (جون ديوي) عن أهمية التجربة والخبرة التقنية [من الملاحظ أن من السمات الجوهرية للفنان أن يولد (مجربا) وبدون هذه السمة أو الخاصة يصبح الفنان مجرد اكاديمي) واذا كان الفنان ملزما بأن يكون مجربا ، فذلك لأن عليه أن يعبر عن خبرة ذات طابع فردي عميق ، مستخدما وسائط ومواد هي في صميمها ملك للعالم العام المشترك ، ولا سبيل الى حل هذه المشكلة مرة واحدة ، فانه لا بد من مواجهتها ، وحلها في كل عمل جديد نضطلع به ، ولو لم يكن الأمر كذلك لكان على الفنان أن يكرر نفسه دائما أبدا ولكن لما

كان الفنان انما يعمل بطريقة تجريبية فانه لهذا السبب وحده - يفتح آفاقا جديدة من الخبرة التقنية ويكشف عن مظاهر جديدة] .

ان الخبرة التقنية تصدر عن التجربة المستمرة ، فالعمل الفني الابداعي ، هو عبارة عن نتائج دراسات، وبحوث تقنية ، يقوم الفنان بواسطتها ، قياس ومقارنة هذه القيم ليس فقط ، بخياله وانما أيضا أثناء التنفيذ العملي ، حيث أن سر الابداع الفني يكمن في تنقية العامل مع المواد والأصوات والتثبيت، وفي طريقة توظيفها على سطح العمل الفني ، لأن توازن القيم التشكيلية وتنفيذها ونقلها من فكر وخيال الفنان لا بد أن يمر عبر هذه العوامل الضرورية لعملية الابداع .

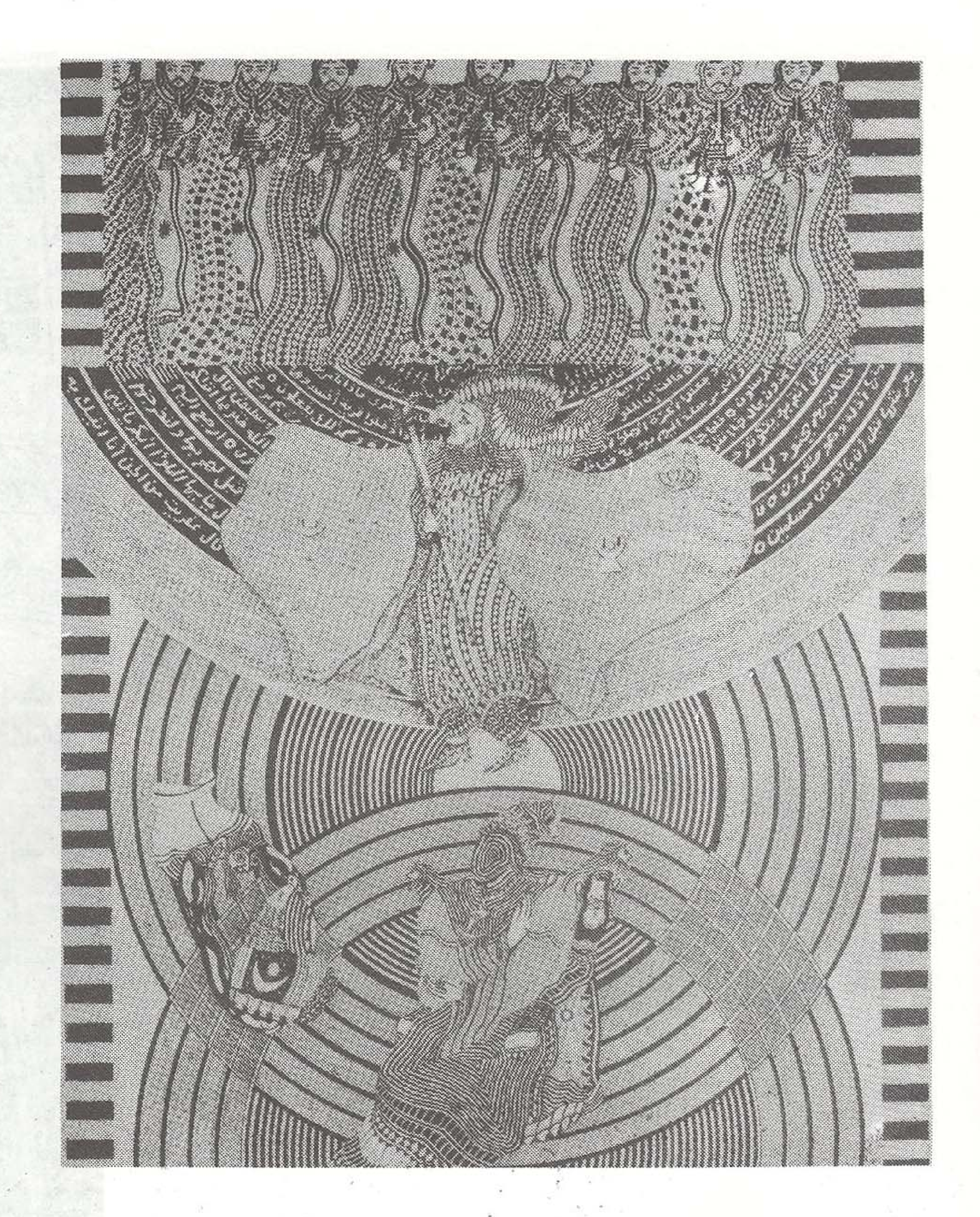
ومن المؤكد ان فن الجرافيك بوجه خاص يحتاج الى (الابتكار التقني) في كل مجالاته من أجل الابداع الذي يتجلى كمحصلة للتجربة والتخصص والمعارف التقنية .

وقد بحث هذه المسألة الكاتب والباحث (الكسندرو روشكا) مؤكدا على خصوصية الابداع التقني الذي يظهر دائما بطابع خاص .

- [لا يوجد في الفترة الحالية ابداع متعدد الوجوه قائم على الميول الطبيعية ، لأن الابداع الآن يتكون ويتطور انطلاقا من التخصص والتحضير المهني والتجربة والمعارف التي يتطلبها الوقت الحالي] .

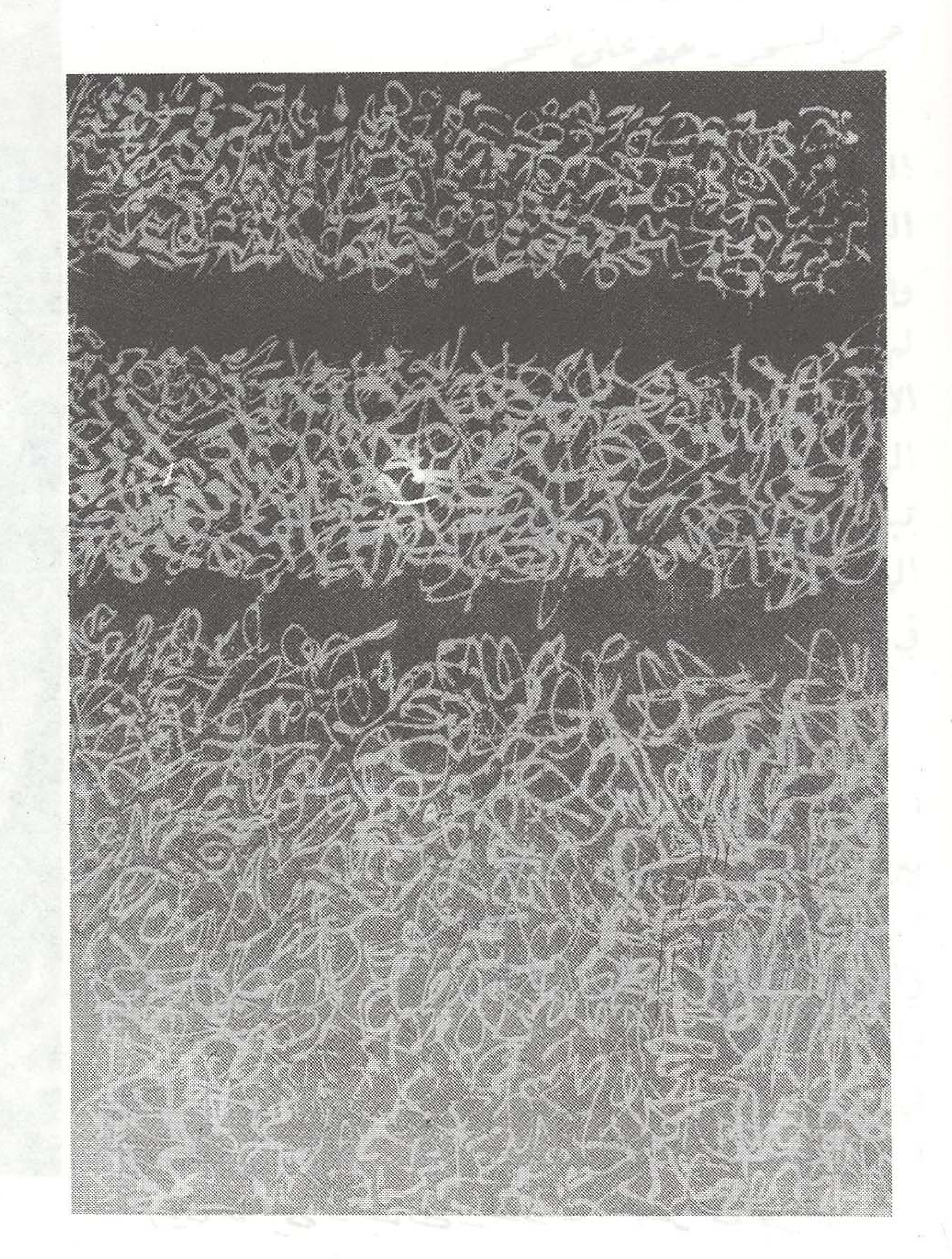
عندما نقول ممارسة فن الجرافيك يعني ذلك ممارسة تقنية ؟ وطريقة عمل فالتقنية في هذا الفن تعتبر خاصة أساسية وهامة من حيث قيمتها التعبيرية الأصلية وصفاتها الجمالية ، فهي لغة للتعبير تتميز بثراء مفرداتها ، وقدرتها على احداث تأثيرات متنوعة وغنية لا حدود لها ، إذ يعكس الفنان الجرافيكي ، بواسطة التقنية ، رؤيته الفنية الخاصة ، وقدرته الابداعية ، كفنان يعيش عصره ، يكتسب منه المعرفة والمهارة التقنية الضرورية لنقل أحاسيسه وأفكاره ، فالخبرة التقنية توحي بأفكار جديدة في العمل الفني وتساعد على اجراء الابداع الفني هذه الخبرة تكتسب بالممارسة الفعلية المزودة بالعلم والتكنولوجيا .

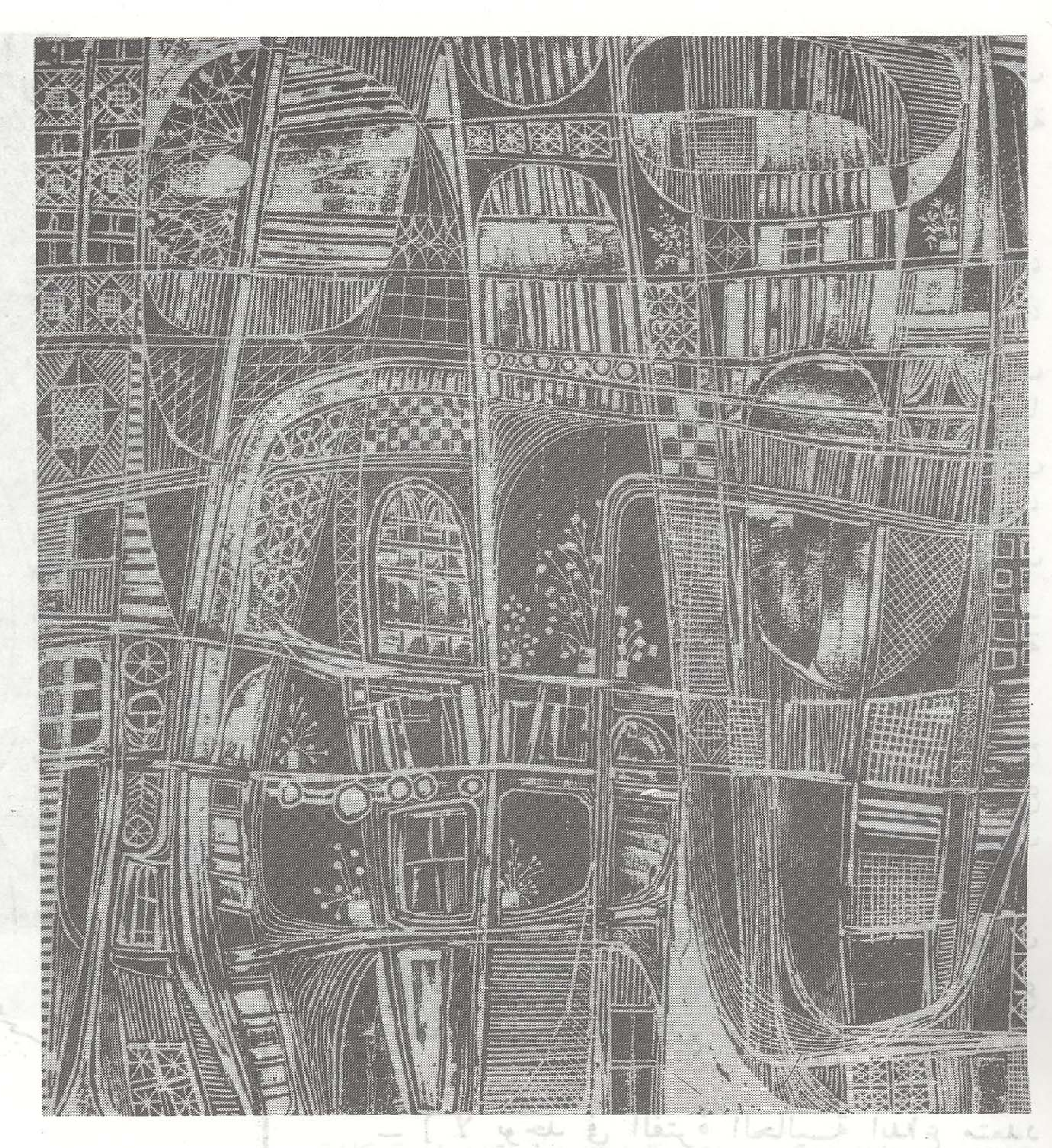
ان التطور التقني ، لفن الجرافيك في القرن العشرين ، أصبح يستجيب بشكل أوسع ، لفضول الفنان ، وحريته الكاملة ، وانفتاحه الواعي على كل الامكانيات التقنية، الذي لم يستطع مقاومة سيطرتها، لاسيما بعد ان وظفت الأجهزة الميكانيكية ، والفوتوميكانيكية ، والالكترونية ، في أعمالهم



فؤاد الفتيح - اليمن - بلقيس وسليمان - حفر على الحجر .

يوسف الأحمد - قطر - حفر على الخشب .





خلدون الشيشكلي - سورية - بيوت بلا جدران - حفر على الخشب



حسين ماضي - لبنان - الطواف - حفر على الحجر



محمد الرواس - لبنان
حجر السحر - حفر على الحجر .

الجرافيكية ، وتنفيذها ، بواسطة هذه التقنيات الحديثة ، كما ان التقدم العلمي والتكنولوجي واستخدامه في أعمال الفنان (الجرافيكي المعاصر) لم يؤثر مطلقا على عملية الابداع ، وانما بالتأكيد فتح الأبواب واسعة ، أمام أفكار الفنان ووسعت آفاقه الى مستوى جديد ومجالات رحبة ، مما يساهم في تبلور شخصيته ، وخياله ، الذي هو بحاجة دائمة الى اتقان التقنية،بمهارة واستيعاب امكانياتها توظيفها في العمل الفني للسيطرة على عملية الابداع .

وقد يكون من المفيد أن نشير الى حديث الفنان (الدكتور عز الدين شموط) حول موضوع العلاقة بين التقنية الحديثة والابداع أن وجود العنصر (الميكانيكي) لم يعق ابدا عملية الابداع الفردي ، والذاتي للفنان ، بل العكس لقد فتح آفاقا جديدة واسعة حيال الفنان ، اليوم نشهد بوادر تحول جديد في عالم الفن التشكيلي حيث الطباعة الميكانيكية (الأفست) والطباعة بواسطة (الكهرباء الساكنة) والميكروايديسون اصبحت احدى وسائل التعبير الاكثر استعمالا ، لقد أصبح التعامل مع العمل التشكيلي يتطلب مستوا أعلى من التقنية الغير محدودة ، لهذه فان القيمة الجمالية للاعمال الفنية المنفذة بوسائل تقنية حديثة تشير فضول الناس ، كما أصبحت جزءاً لا يتجزأ من القيم التشكيلية العامة والمتميزة ، رغم أن الكثير من الفنانين استعاضواالیوم عن فرشاة الألوان التقليدية بواسطة (الكمبيوتر) ويبدو جليا ان (فن الجرافيك المعاصر) استطاع التأقلم مع معطيات العصر العلمية ، والتقدم التقني معا ، ساعد على تعزيز الابداع الفني عند الفنان الجرافيكي ، وفتح أمامه آفاقا جديدة ، وامكانيات واسعة ، ساعدته على استخدام تقنيات حديثة وسمحت له الحصول على تأثيرات ودرجات لونية غنية وملامس متنوعة ، فالحفر الضوئي أو الفوتوغرافير ، ساعد الفنان على استخدام تأثيرات الضوء على المواد الكيميائية ، من أجل الحفر الدقيق

والسرعة في التنفيذ ، واعطاء جماليات جديدة لا يمكن الحصول عليها في طرق الحفر القديمة .

وبعبارة أخرى تؤكد مسألة أهمية (المكننة) في تطور فن الجرافيك يتحدث الدكتور محمود عبد الله : [وقد قدمت تكنولوجيا التطبيق الصناعي امكانيات هائلة في تقدم ماكينات الطباعة وموادها وخاماتها وادواتها ووسائطها مما طور الفنون الجرافية سواء على مستوى الاستنساخ الآلي أو اليدوي بحيث تقف في أرقى المستويات التقنية] .

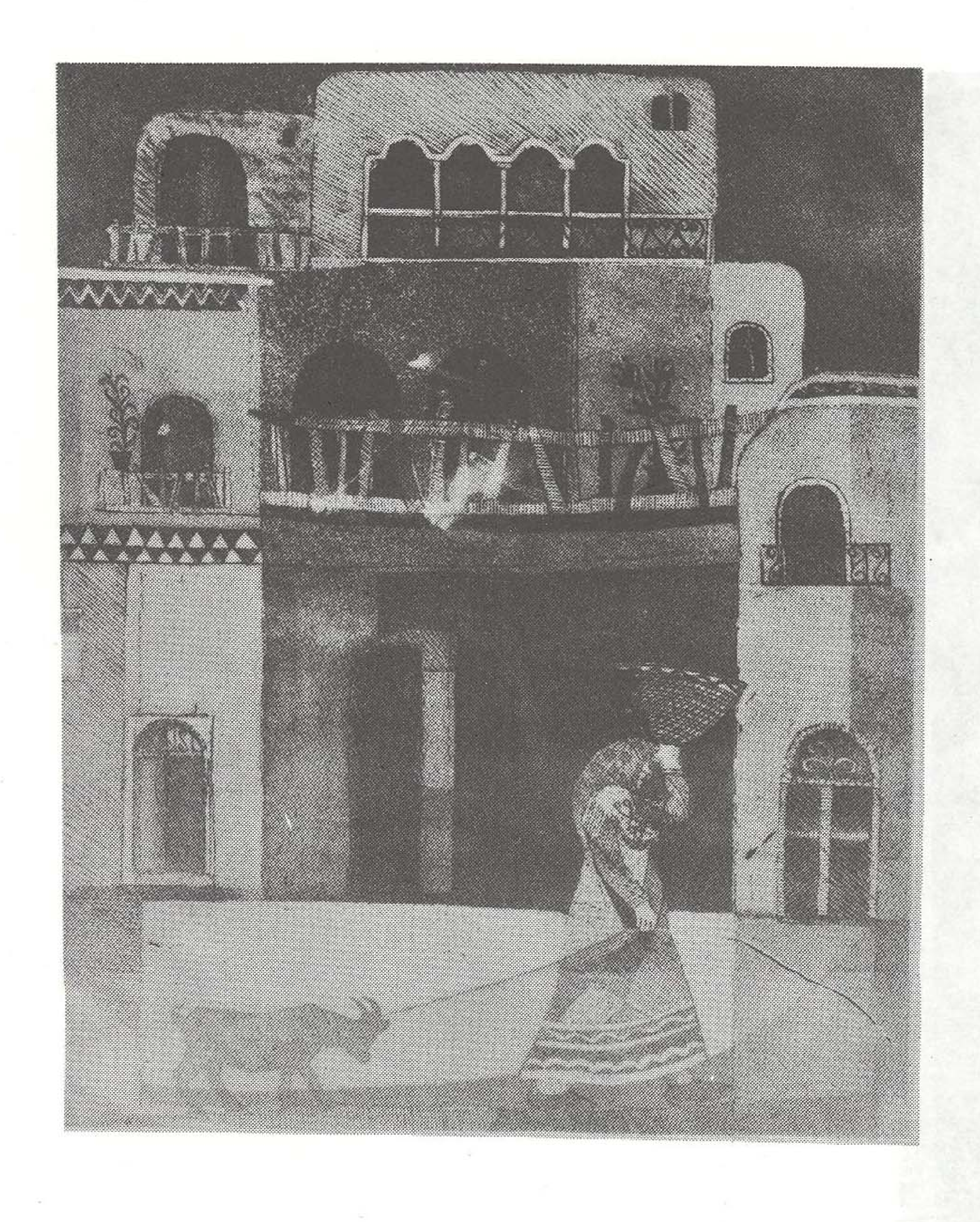
ولو شئنا أن نبحث بالمقابل وباتجاه آخر لوجدنا معارضة بعض الفنانين ، والنقاد للتقنية الحديثة ، أمثال بودلير وبورتي وبراكما الذين اعتبروا (التقنيات الحديثة) ليس إلا ملجأ الفنيين الفاشلين الذين لا يملكون أية موهبة .

وفي نفس هذا الاتجاه فقد عارض في البداية الفنانون دولاكروا ولوميتر وزيغل والفنان والأديب شامبفلوري (الهيلوغرافير) والتقنيات الحدیثة ، أنا غير قادرة لي نقل الاحساس ، والتعبير الانساني، والداخلي للفنان وعلى انها مخالفة للابداع ، ولكن سرعان ما غيروا رأيهم فأصبحوا مؤيدين لها واعتبروها كبقية التقنيات قادرة على التعبير وتساهم في تحقيق أفكار الفنان وتساعد الخيال في عملية الابداع .

ان الجدل بين أنصار التقنيات القديمة ، وأنصار التقنيات الحديثة ، قديم فالتقليديون ، من جهة رفضوا التقدم التقني واعتبروا أن استعمال الأدوات الميكانيكية والتكنولوجيا الحديثة يبعد (الفن الجرافيكي) عن الابداع الأصيل ، بينما الحفر التقليدي الذي يعتمد على يد الفنان ، وتقنياته القديمة في معالجة أعماله الفنية تساعده أن يكون أكثر عفوية وأصالة في التعبير وأكثر قدرة على الابداع الفني .

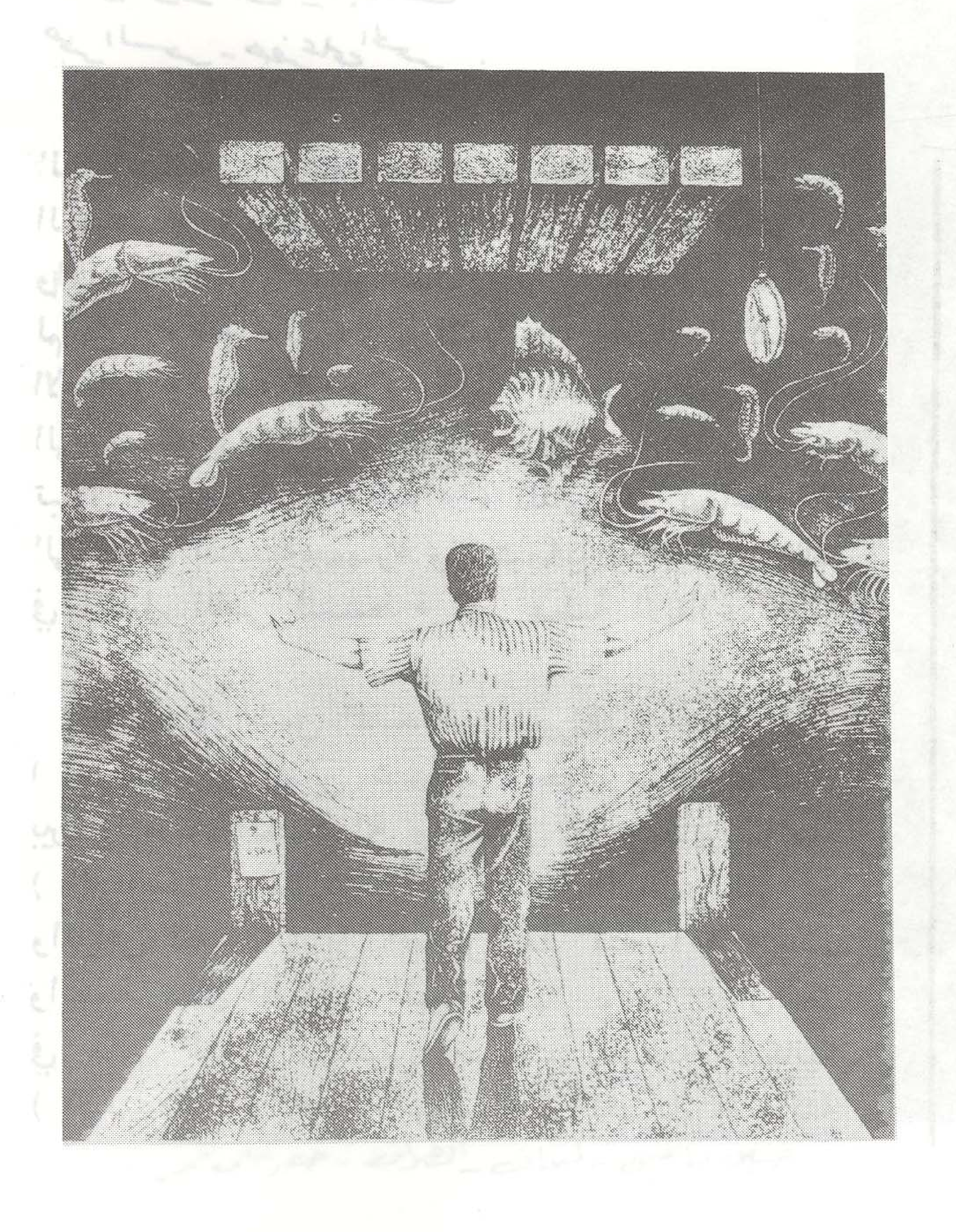
أما الاتجاه الثاني والمعاصر يؤكد أن التقنيات الحديثة تستجيب الى طموحات خيال الفنان ، وان العمل الجرافيكي ، يحصل صفات وطبيعة التقنية المتطورة والحديثة ، التي أعطت جمالية جديدة وآفاقا واسعة لتصبح أكثر استجابة لفضول الفنان المعاصر الذي أصبح يستخدم أحدث التقنيات ويستثمر التقدم التكنولوجي للحصول على ظواهر وتجارب ونتائج لم تكن معروفة سابقا .

إن أعمال الفنان (فازاريلي) المبدعة، لم يكن المستطاع انتاجها لولا التطور التقني لفن الجرافيك ، وازدهاره في القرن العشرين ، فقد أصبحت أشعة الليزر ضرورية في الطباعة لفرز الألوان والاشارات الضوئية المختلفة، كما أن توظيف المكننة والكمبيوتر في الابداع الفني أداة



نبيل رزوقه - سورية - العودة الى القرية - حفر على المعدن

جمال عبدالرحيم - البحرين - حفر على النحاس



ضرورية وهامة لانجاح هذا الابداع هذه التقنيات الحديثة ، لم يستطع الكثيرون من الفنانين مقاومة سيطرتها وسطوتها على زعمالهم الابداعية ، ومن المفيد ذكر احد الفنين العالميين الذين اعتمدوا التجديد لا الحصر يقوم الفنان فوستل بالتدخل المباشر في التقني في أعمالهم الجرافيكية فعلى سبيل المثال سير عمل (الحفر الضوئي) والكيميائي فهو يستثمر خبرته التكنولوجية بحك أو حرق (النيكاتيف) كما يقوم بالتشويش المقصود على الصورة ، عن طريق التحكم باوزان وعلاقات الألوان ، والضوء من خلال عرض تلفزيوني ، ليقوم بعدها باعادة تصوير الموضوع المعكوس ويتابع استثمار النتائج بطرق الكترونية وذلك أثناء عملية تحضير الشاشة الحريرية .

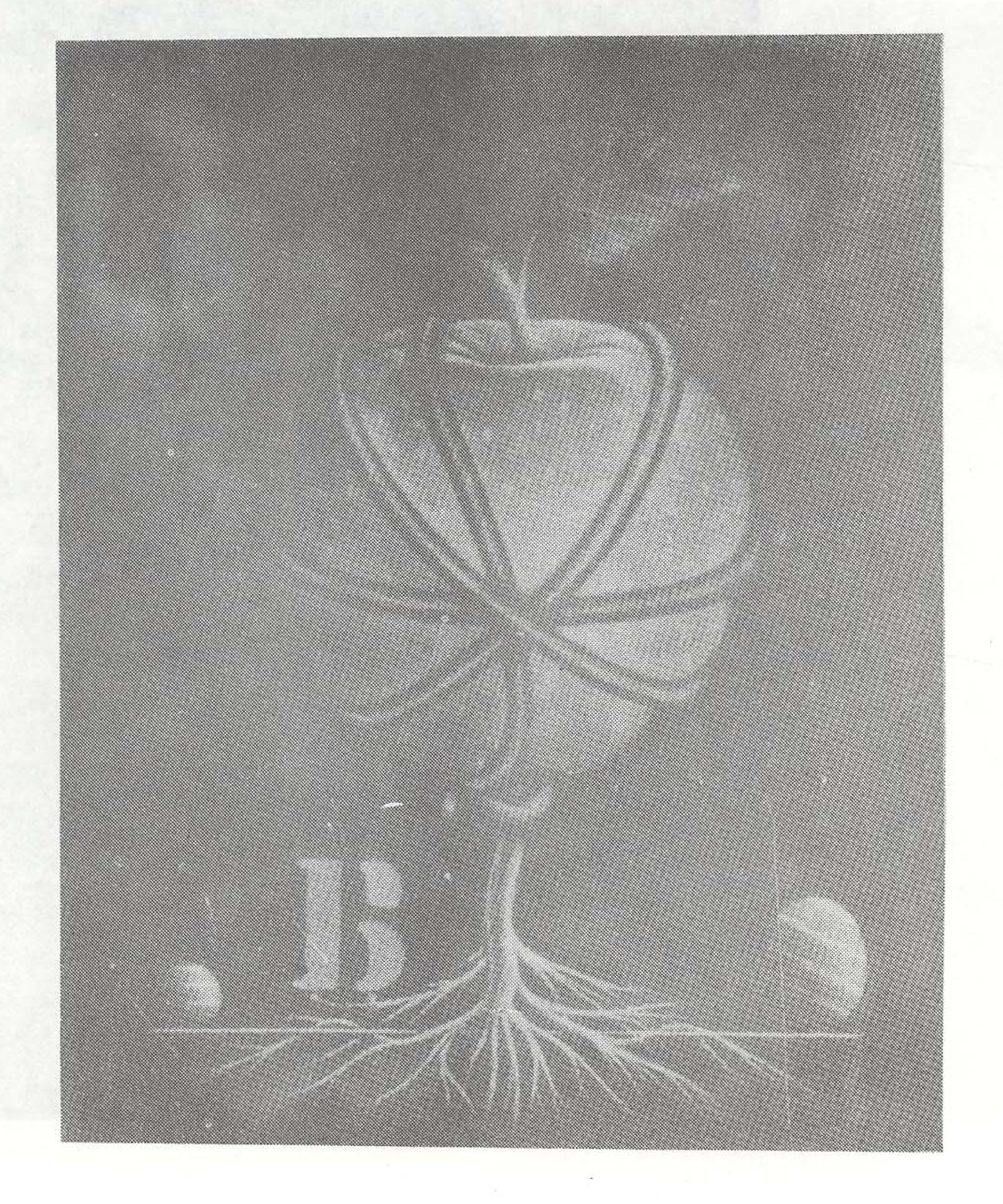
ولعل من المفيد أيضا التطرق الى رأي آخر من انصار (الجرافيك الحديث) الذين أكدوا أن التقنيات الحديثة ولدت أو نشأت من التقنيات القديمة ، والمتأمل في تطور الجرافيك من الناحية التقنية ، يجد بدون أي شك أن التقنيات الحديثة تنبع أساسا من التقنيات القديمة ، وهي مطورة لها ، ولا يوجد أي تعارض أو تناقض بينهما ، وان اتقان هذا المفهوم المتوازن ، يسهم في جنوح تفكير الفنان الجرافيكي نحو الخيال ، والتعبير التلقائي ، والابداع الفني الأصيل ، وفي هذا المجال نتناول تجربة الفنان عز الدين شموط على سبيل المثال فهو يقوم بعملية زواج اللوحة التقليدية مع بعض تقنيات الحفر والطباعة الحديثة فيجمع بين لمسة الفرشاة وسيولة مادة الدهان مع التدرج اللوني ، والظل والنور (اللايكو غراف) ولجأ أيضا الى استعمال (الفتوغرافير والهيليوغرافير) كما أنه يقوم بتجريب عدة تقنيات قديمة وحديثة ، في العمل الفني (الواحد) من أجل اغنائه بآفاق جمالية جديدة ، ومتطورة ، مستثمرا خبرته التقنية ، أنه يضيف الى الصور الفتوغرافية رسوما وتقنيات يدوية ، وأحيانا الكترونية في عمله الفني من أجل مد جسور بين فن الجرافيك القديم والحديث .

وعودا بنا على ما بدانا به، نؤكد أن البحث التقني، هو جزء من عملية الابداع وقد أصبح احدى هموم الفنان المعاصر ، (فالتقدم التكنولوجي) قد حرر خياله وفتح أمامه ، أجواء رحبة جديدة ، وأعطى جماليات غنية ، لم تكن مطروقة من قبل ، لقد أصبح تحت تصرف الجرافيك طرق متنوعة وتقنيات حديثة وأصبح أيضا يعيش ضمن وسط تكنولوجي متطور جدا ، فعملية الابداع دخلت عالم الفكر التقني الجديد والمتفتح ، لقد قربت المسافة كثيرا بين الفكر والخيال،



علي عبدالجبار - البحرين - المودة - حفر على الزنك

الهاشمي - غزة - حكاية التفاحة .



وهذا بدوره ساعد على اعطاء الفنان الجرافيكي حرية أكبر في اكتساب قيم جمالية جديدة وعقلانية متطورة، يلعب فيها الخيال التقني دورا هاما في عملية الابداع والتعبير عن روح الحياة المعاصرة .

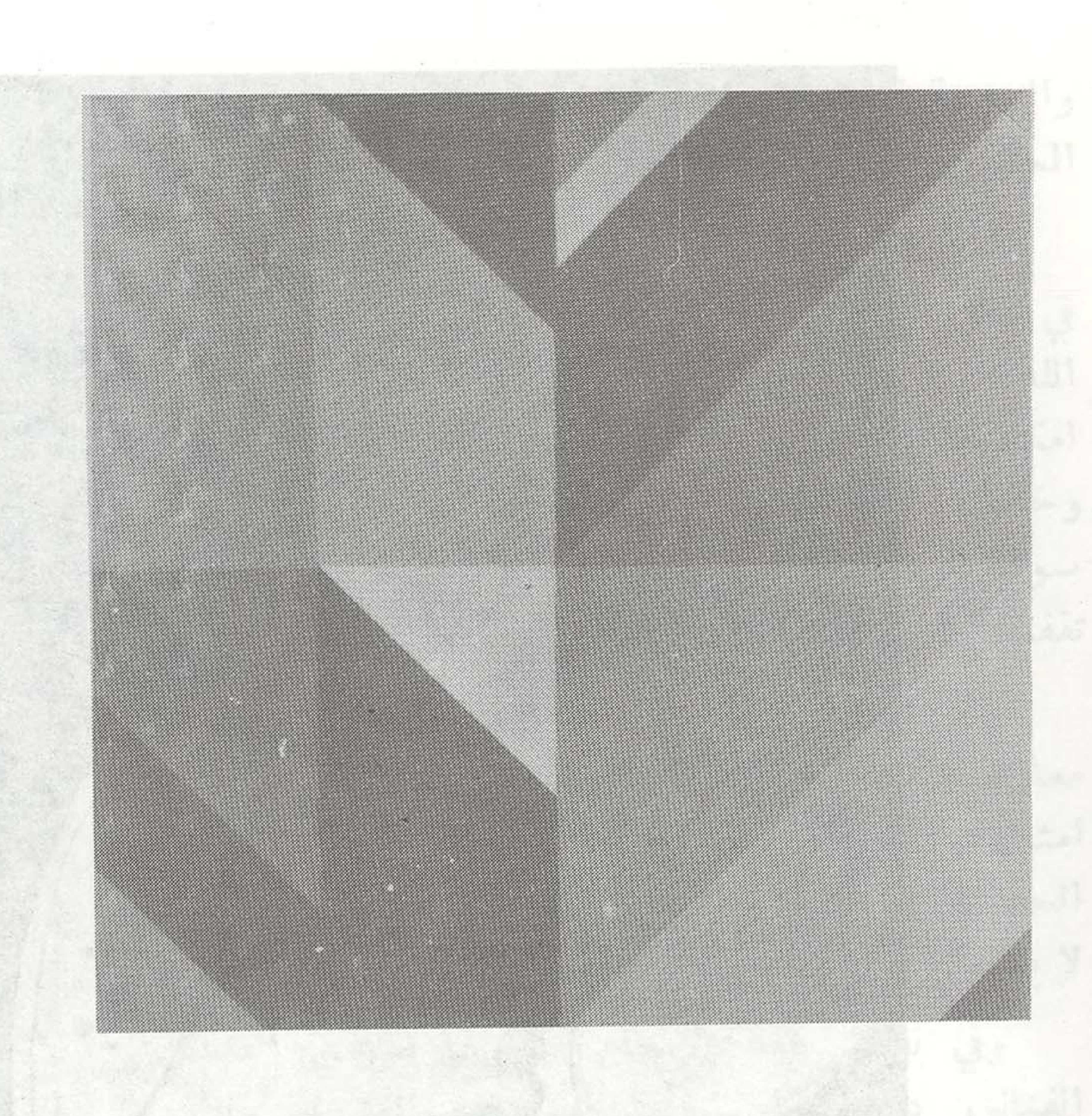
ثامنا : فن الجرافيك بين التقنية والابداع

شربل داغر

من لبنان

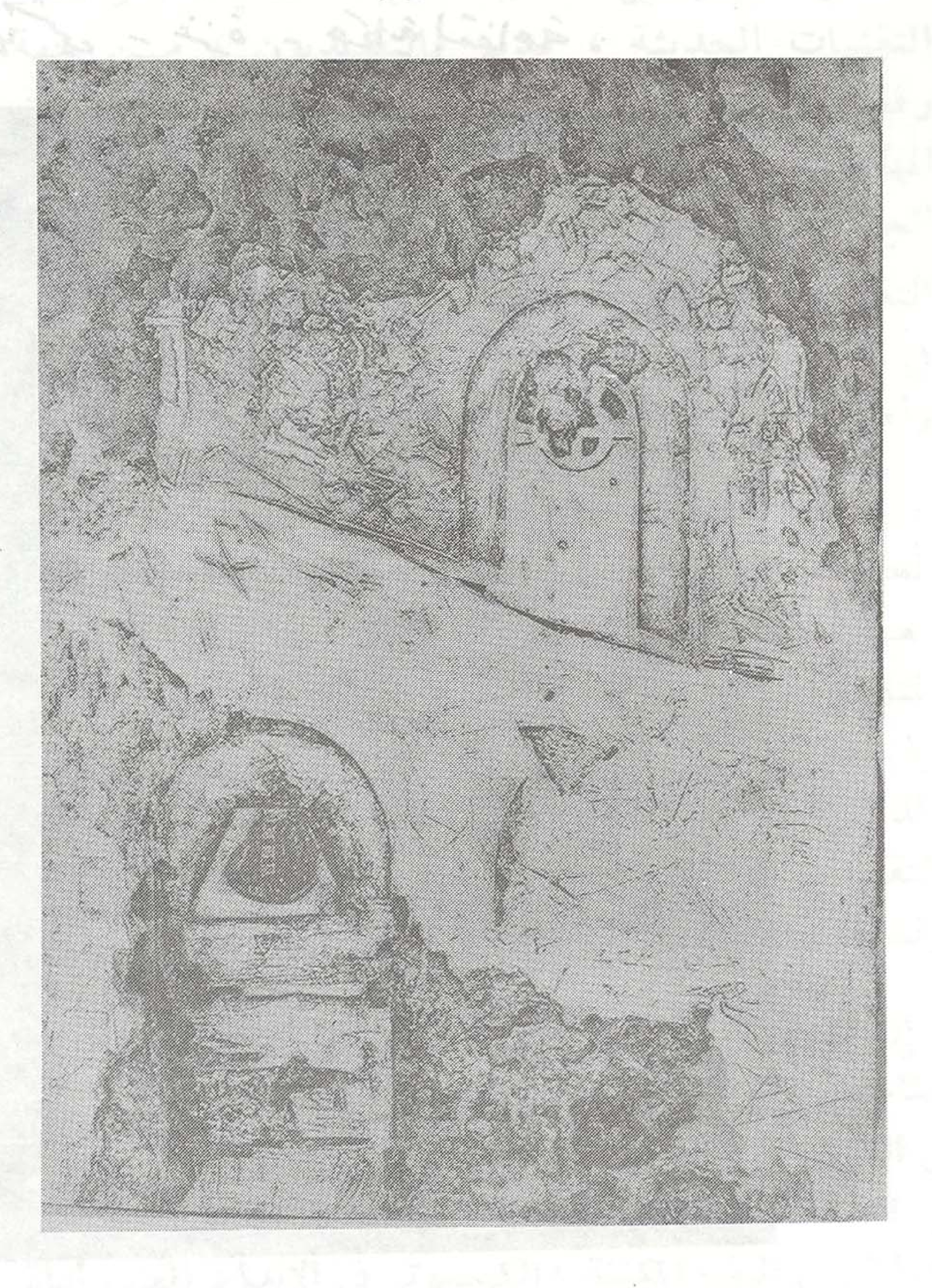
يتناول البحث الاشكالية المؤسسة لفن الجرافيك، متبينا ما تثيره من قضايا تخص (هوية) الفن نفسها ، اي مقامه في عداد الممارسات الفنية وشرعيته الجمالية، من دون ان تكتفي في مقاربتنا بالمساءلة الجمالية وحدها معولين أيضا على الطرح التاريخي ذلك أن النقاش الجمالي ، والنقدي ، حول فن الحفر شكا غالبا ، على ما نعتقد ، من تبعيات نقاش عام ، متكرر ، تستعيد ندوتنا شيئا منه ، وهو المقابلة « بين» (التقنية) و (الابداع) على انه نقاش دائم يقع خارج التاريخ ، فما حقيقة المقابلة ؟ وما حقيقتها التاريخية ؟

ينطلق (الباحث) من استنتاج عام يتبين فيه ان فن الحفر لا يزال يشكو من وضعية ملتبسة ، فيجعله البعض في وضعية (دونية) موازنة [للفنون التطبيقية] والبعض الآخر في وضعية (ابداعية) موازية لغيره من الفنون (الابتكارية) ، مع اللوحة الزيتية والتمثال وغيرها،لابل يعتقد الباحث ان وضعية فن الحفر تمثل عينة مناسبة أقرب الى (البؤرة الصراعية) التي شهرت وعرفت صراع القيم الجمالية وتعريفات (الفن) في صورة عامة ، ذلك ان الاطار النظري الذي يحكم فيمنا حاليا ، في غالب الثقافات في العالم ، يستقي حججه ، وقوانينه من الجمالية الاوربية المتبلورة في نهايات القرن التاسع عشر ، والذي يقيم سلسلة من التعارضات التعريفية ، التي ادت في واقع الحال الى فرز (فن في الفن) فاقامت من فنون على انها الاشد ابتكاراً ، وانزلت من غيرها على انها الاقل ابتكارا أو الاقرب الى التدبير الحرفي ، واذا كانت نشاة الحفر (في نهايات القرن الخامس عشر) سبقت هذه التعريفات فانها ما لبثت ان عرفتها ، وتحملتها فهذا الفن في مبداه يعرض عددا من محددات هذه الجمالية للنقد او السؤال ، واذا كانت الجمالية نشأت على تأكيد التمايز بين (المبتكر) و (الحرفي) وبين (الفريد) او (الوحيد) او (الاصيل) و (المتكرر) او او (المتعدد) او (المنسوخ) .



كمال بلاطة - فلسطين - شاشة حريرية

رياح الصحراء مختلفة - اسبانيا



ديفيد روز - استراليا -
شجرة الحور - شاشة حريرية



اوزوالدو جيازمين -
اكوادور - امل



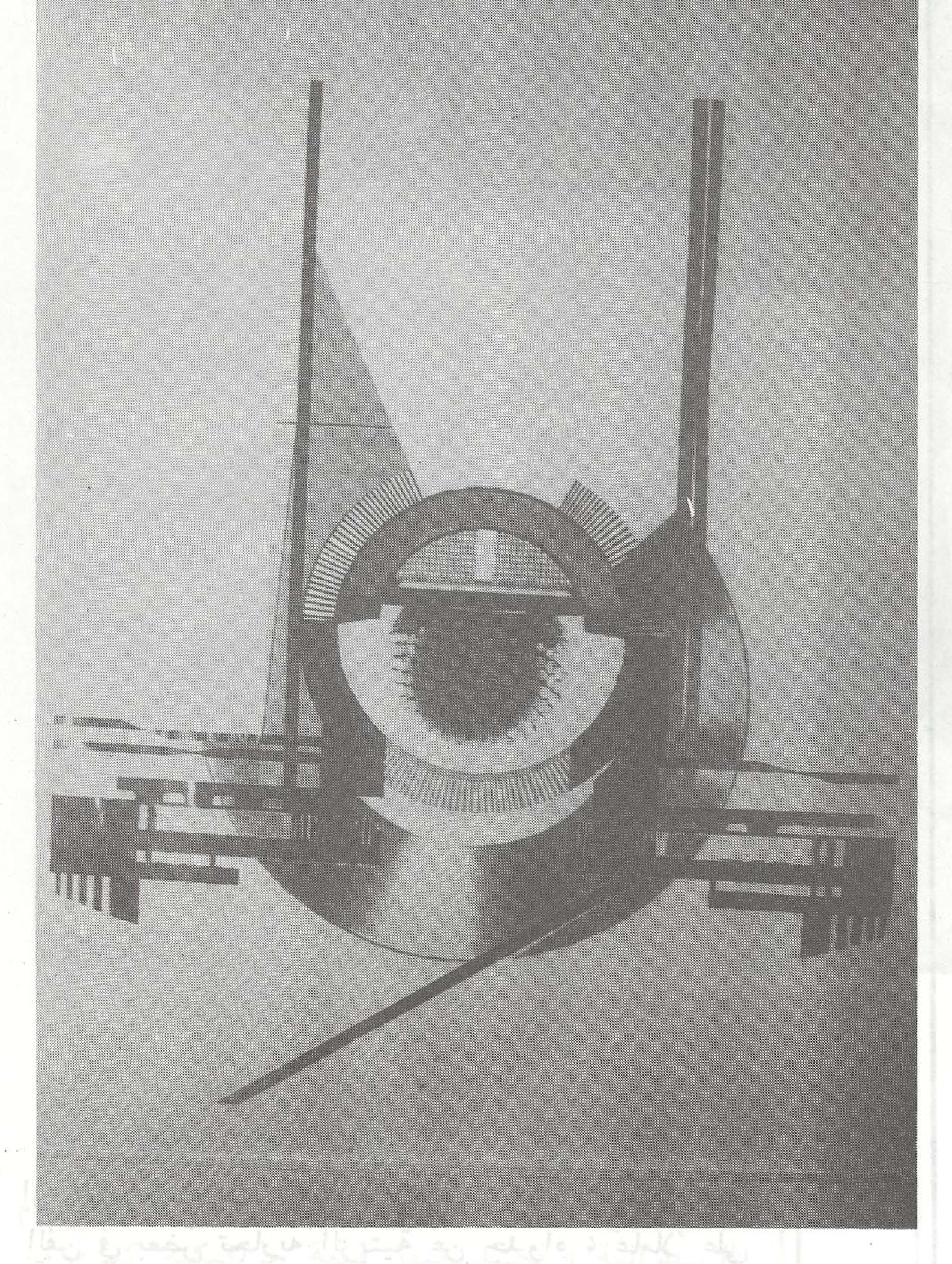


بينافيدز بيدوريا - الأرجنتين - البقشيش - جلد

فيراكوتا سوفا - التشبيك - المتوسط - جلد

وبين (المالك) و (الشراة العديدون) الى غير ذلك من التعارضات ، فان فن الحفر لا يقع في صورة لازمة في تعريفات قائمة الفن (التطبيقي) فهو يمتاز ، خلافاً لسرعة الاحكام الجمالية والنقدية التي أصابته ، وتصيبه أيضاً ، حتى أيامنا هذه ، بوضعية مركبة تحمل في تضاعيفها صورة متناقضة ، وتاريخية ، كما كان عليه في منتوجات ، لا تزال لا تنى تجدد او تحرر سبلا في انتاج مصنوعات انسانية معممة ومجيبة لصور ومثالات عن الجمال .

يعتقد الباحث أن مناقشة (فن الحفر) في تبين حال هذه الممارسة بعينها ، وحسب ، بل في مناقشة الاسس الجمالية لاي فن ايضا ، فاذا كان بعض مما يصنفون الحفر في الحرفة ، يستندون الى امر وحيد يتيح لهم مثل هذا التصنيف ، وهو ان الحفار يعود الى (آلة) عند انتاج اعماله الفنية ، فان هؤلاء يولون الة بعينها [الطابعة الفنية] ، شأناً حاسماً في بت عملية فنية وجمالية مركبة فبدل ان ينظر النقد الى ادوات الفنون ويرتبها في نسق تكويني ، وتفسيري واحد يبين لجوّ الفنان الى (الآلات) للانتاج ، كما في صنائع انسانية أخرى غير فنية ، نجد النقد لا ينساق الى (وصف) الفن الى (تقويمة) من دون ان تكون مقاييس التقويم واحدة ، او من طبيعة واحدة ، لا نستطيع أن ننكر ان اللجوء الى الطابعة الفنية هو غير اللجوّ الى الريشة (في (التصوير الزيتي) او الى الازميل (في النحت) ولكن كيف نقارن والحالة هذه بين الشعر واللوحة الزيتية على سبيل المثال ؟ هل نقول انّ الشعر [وهو ما ذهب اليه البعض] هو أرفع الفنون لا لأنه يتضمن في تضاعيفه ، غير فن ، بل لأنه أيضاً لا يعول على آلة بخلاف التلوين الزيتي ؟ الا أن هذا النقاش قد لا يتوقف أبداً فجان جاك روسو

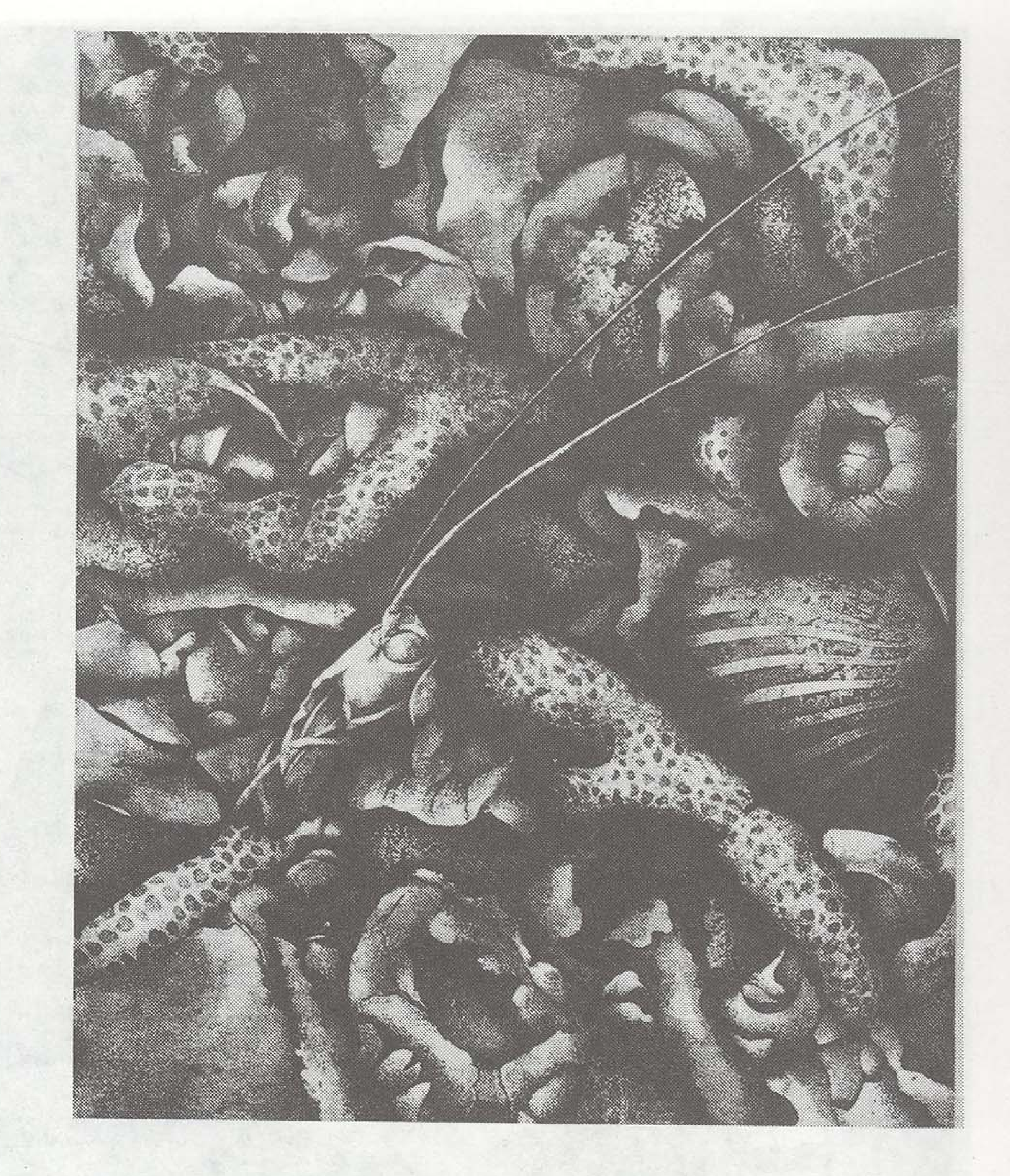


لوهان فيه ـ الانارك ـ حفر على الحجر

يعتبر على سبيل المثال ، ان [اللغة إضافة] ليست من طبيعة الانسان ، بل (مزيدة) ولاحقة عليه في الاجتماع الانساني ، فهل نقول والحالة هذه أن (الغناء) بما هو فعل (طبيعي) أصلي ، لا يحتمل في صورته الأولى اية إضافة مزيدة ، ولا اية آلة الفن الأكثر ابتكاراً ؟

يريد الباحث من إثارة هذه الأسئلة والقضايا أن يساهم في مناقشة تروم الى اعادة [جدولة] الفنون ومنها فن الحفر ، والى وصفها وتذوقها الجمالي وفقاً لنظرية جامعة لـ (الصنائع الانسانية ذات التطلبات الجمالية) وهي نظرية لا تعدم الفوارق بين الممارسات والصنائع ، ولا تغفل مميزاتها واختلافاتها في الصنع والتصور والتلقي بل تنظر اليها على أن الانسان عرف في تاريخه المديد وفي عموم الثقافات ، صنائع أراد منها (معالجة) أو (تحسيناً) لمادة طبيعية [الصورة ، الذهب ، الحجر] ، أو (محاكاة) لنماذج مقررة (البحور والمقامات والأنماط والأساليب) .

وما يريد الباحث التأكيد عليه ، بالاضافة الى المنزع (الأنتروبولوجي) في التعامل مع الفن ، كصنيعة انسانية خصوصية ، وهو أن التاريخ الفني يقدم لنا دائماً امثلة ، عما يمكن أن تتبدل فيه صورتنا للفن أي فن في الثقافة الواحدة ، وبين الثقافات فاذا كان فن الحفر شكاً في العقود الماضية من تعظيم فن (التصوير الزيتي) على حسابه ، فإننا نجد على سبيل المثال ، أن عدداً من الأساليب الفنية الزيتية [مثل فنون الأوب ـ أرت والبوب ـ أرت] و (الفن الإختصاري) لا تتأخر عن استعمال عدد من تقنيات الحفر أو من نماذجه [مثل تكرار الصيغة الواحدة ،



بيير سيفنسون - السويد - منظر - حفر على معدن

أو المساحات المنسجمة] ، وفي وقت يتساءل فيه الفن في بعض تجاربه الزيتية عن جدواه ، عاملاً على (موت الفن) نجد الحفر ، ولو في نتاجات أقل تطلعاً وتطلباً يستمر ويتحول ويتجدد لا سيما في حضارة تؤكد أكثر فأكثر على ترويج الصورة .

تاسعاً : فن الجرافيك بين التقنية والابداع

علي حسن الجابر

من قطر

مدخل :

الفن وآفاقه الرحبة هو عنوان للحضارة الانسانية المبدعة ، فلا يمكن تخيل قيام حضارة انسانية فعالة دون فن أخاذ ، وذلك بعد التحاق العضوي مع العلم ، فالفن الناضج هو بمثابة تلك المرآة الصافية التي تنعكس عليها ملامح حياة المجتمع بكل أبعادها ولقد وجد الفن منذ تلك اللحظات التاريخية الأولى الضاربة في أعماق التاريخ ، فلقد عرف الانسان القديم الفن عندما قدر له أن يكتب ملامح التاريخ البشري لأول مرة .

ولقد تبلورت مناحي الفن الابداعية في جميع منطقتنا العربية من الخليج حتى المحيط ، والفن هو بمثابة البانوراما التي تعكس لنا الايقاع الحضاري الفعال للمجتمع ، ومع انبثاق القرن العشرين من رحم الزمن شهد الفن انطلاقات وثابة نحو الابداع والتكوين .

ويعد (فن الجرافيك) من أبرز الأنماط الفنية التي تحقق فيه الصلة العضوية الفعالة ما بين التقنية والابداع ، وهذا راجع الى استخدامه في مناحي عدة من مناشط الانسان الحيوية ، ومن هنا نستطيع أن نقول إن فن الجرافيك فن القرن العشرين بكل المقاييس .

وتتبلور لنا معالم التقنية من خلال تعدد أساليب هذا الفن التنفيذية ، وأيضاً كان هذا الفن مجالاً خصباً أبرز فيه الفنان لمساته الساحرة التي تنبض بالجمالية التي تضفي على الموجود الفني أبعاداً جمالية مشعة .

وفي ورقتي هذه عن (فن الجرافيك بين التقنية والابداع) سوف أدرس القضايا الآتية :

أولاً : ماهية فن الجرافيك وتطوره تاريخياً .
ثانياً : خصائص فن الجرافيك .
ثالثاً : أنواع فن الجرافيك .
رابعاً : فن الجرافيك بين التقنية والابداع (الخلاصة) .

أولاً ـ ماهية فن الجرافيك وتطوره تاريخياً :

فن الجرافيك في معناه العام هو فن قطع ، أو حفر ، أو معالجة الألواح الخشبية ، أو المعدنية ، أو الحجرية ، أو أي مادة أخرى بهدف تحقيق أسطح طباعية ، والحصول على تأثيرات فنية تشكيلية مختلفة عن طريق طباعتها ، وعلى الجملة فإن فن الجرافيك هو [فن الرسوم المطبوعة] .

وقد استعمل الحفر أو الخدش على السطوح منذ أقدم العصور ، التي عرف فيها الانسان الفن



يوشانج - جانج - الصين

الصباح في مزرعة - حفر

فالانسان البدائي حفر على الصخور والعظام وعلى الأواني الفخارية .

وقد استعمل هـذا الفن أول ما استعمل لدى الصينيين لعمل الزخارف الخاصة بطباعة الأقمشة وكان نوع الحفر المستعمل هو الحفر على الخشب ، ويرجع تاريخ أول صورة ظهرت في الشرق مطبوعة على ورق من لوح خشبي محفور الى سنة (٨٦٨ق.م) .

اما في حضارات الشرق الأدنى القديمة فقد كانت هناك محفورات عند العراقيين القدماء والمصريين القدماء ، وربما كانت الأختام الاسطوانية في بلاد ما بين النهرين هي أولى النماذج بالحفر الفني في التاريخ، ولو أنها لم تطبع على الطين في حينها ، وبذلك تنتمي النحت مباشرة ، ولولا استخدامها لأغراض نفعية بحتة لكانت أول نماذج للجرافيك في العالم .

ومـع هـذا فالنماذج المحفورة في (الأختام الاسطوانية) نجد فيها قيمة جرافيكية كبيرة من حيث طريقة الحفر ، ودقته ، أو تناول الموضوع والتعبير عنه بالتفاصيل الصغيرة ، لشكل الانسان والحيوان والنبات ، والتوليف بينها ، كتكوين فني في غاية الابداع والابتكار .

أمـا في العصر الحديث فإن فـن الجرافيك في نهضته الحديثة قـد اكتمل حجمه ، وبانت ملامحه للمرة الأولى في تاريخه كفن مستقل، قائم بذاته ، لا يخدم أي أغراض أخرى كما كان في السابق ، إذ كان اما ملحقاً بتزويق الكتب وتوضيحها أو كأول وسيلة للطباعة وفي أحسن أحواله لم يكن أكثر من مقلـد للرسم ، ومنافس له في براعة التعبير ، عن المواضيع نفسها .

اما في عالمنا العربي فلقد بدأ فن الجرافيك العربي الحديث في فترة متأخرة بعض الشيء ، دون أن يكون

له أي خلفية تقنية سابقة بالمفهوم التقليدي للجرافيك، أي الطباعة بواسطة المواد المحفورة المختلفة، كالخشب، والزنك، والحجر، وغيرها من المواد، والتي تعتبر نتائجها على الورق لوحات فنية متكاملة.

ثانياً ـ خصائص فن الجرافيك :

لقد اكتسب هذا الفن خصائص مميزة وفريدة عن سائر الفنون التشكيلية في نتائجها المتوخاة كما أتاحت له طبيعته التي تفرد بها انتشاراً ووصولاً الى جماهير الناس في كل مكان حيث ينسخ من العمل الفني عن طريقة اعداد وفيرة من النسخ تصل للناس في كل المواقع لتشارك الجماهير العريضة بالرأي، والتوجيه، والنقد الاجتماعي، وتحقق لهم المتعة الوجدانية والشعورية، وقد فاقت معطيات هذا الفن كل معطيات الفنون الأخرى في مجال الابداع والابتكار التكنيكي.

ثالثاً ـ انواع فن الجرافيك :

ينقسم فن الجرافيك الى الفنون التالية :

١ ـ فن الحفر على الحجر.
٢ ـ فن الحفر على المعدن.
٣ ـ فن الحفر على الخشب.
٤ ـ فن الحفر على اللينو.
٥ ـ فن الطباعة على الشاشات (الشبكة) الحريرية.

ونظراً لضيق الحيز المتاح للورقة فإنني سوف أقتصر على تناول الملامح العامة لفنين فقط من هذه الفنون الخمسة وهما : فن الطباعة الحجرية وفن الطباعة على الشاشات (الشبكة) الحريرية.

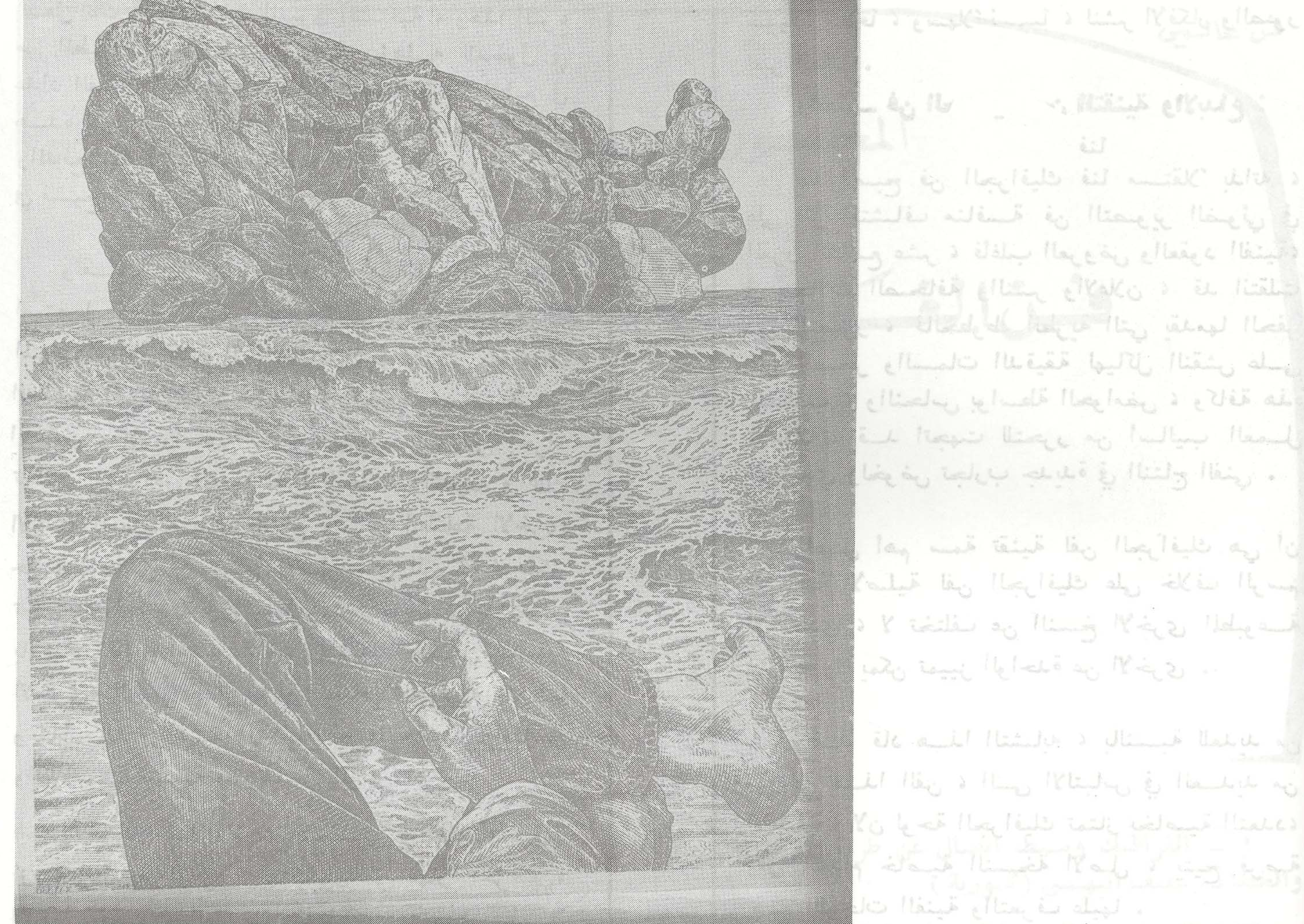
اولاً ـ فن الطباعة الحجرية :

يعتبر حفر الحجر من الوسائط الطباعية القليلة التي يمكن الرجوع بها الى منشأها، ووصولها بيقين، نسبي، وشأنها في ذلك شأن طريقة (الميزوتنت) على النحاس أو الفولاذ، ولقد واجه مخترع الطباعة الحجرية (ليثوغراف) لويس سينيفلدر، كمعظم المخترعين سنوات من الحرمان والشقاء، ولكنه بفضل صلابة ارادته ودأبه على تطوير تجربته تمكن من اكتشاف طريقة متقنة في الطبع الكيماوي لم تتبدل كثيراً حتى هذا اليوم، ولقد أطلق عليها اللوحات الكيماوية.



سيجفريد أوتو ـ المنظر ـ المانيا

ولعل من أشهر الفنانين الذين مارسوا هذا الفن الرسام ـ فيلهام رويتر ـ (١٧٦٨ ـ ١٨٣٤) ، وهو رسام البلاط الروسي الموهوب، ولقد نشر هذا الرسام في عام [١٨٠٤] مجموعة من الطبعات بالشمع، والريشة، لعدد من فناني برلين البارزين في تلك الفترة بما فيهم [سكادو وميزر وجينللي] أما الفنان هنري مور (١٨٩٨) فهو واحد من طليعة النحاتين في العالم فقد عمل هذا الفنان على اصدار مطبوعات ليثوغرافية بشكل منظم ما بين مشغليه في كودون في لندن وولفنسبرج في زيورخ وتعكس أعماله وقدراته التخطيطية البارعة، وهي تحقق في أكثر أعماله النحتية وبين أفكاره الأولية في التخطيط، ويعتبر



استيفان رادروز ـ المجر ـ جزيرة ـ حفر

(بول فيذرلرج) (١٩٢٧) أبرز فنان ألماني معاصر في فن حفر الحجر ، وأكبر فناني الحجر الملون في العالم ، فقد أنتج أعمال طباعية رائعة ، عبر تقنيته الخاصة ، والتي تعتبر اضافة بارزة في تاريخ هذا الفن .

ولا ننسى الفنان الشهير بيكاسو [١٨٨١-١٩٧٣] ولقد كانت أولى محاولاته في هذا الفن في عام (١٩١٩)، وكانت بطاقة الدعوة لمعرضه الشخصي ، وقبل عام (١٩٠٣) كان قد نفذ حوالي (٢٤) عملاً حجرياً أغلبها نفذت على ورق شفاف ثم حولت على الحجر وقد بدأ اهتمامه الحقيقي عام (٤٥ ـ ١٩٤٦) في مشغل (مورلوت) في باريس حيث حاول تطوير خبرته وغالباً ما كان يكرر عمل مطبوعة أكثر من مرة ، ولم يفضل أن يسحب أكثر من عشرين نسخة ، عن كل نموذج ، وتعتبر آلاف تلك الأعمال وثائقية ، مهمة توضح تطور رؤية الفنان ، وتجاربه المتنوعة مع التقنية الجديدة ، وهناك العديد من الفنانين المبدعين الذين مارسوا هذا الفن ، ولكن يضيق المجال حتى عن حصر أسمائهم ، لذا فإنني أكتفي بما قدمت .

ثانياً ـ فن طباعة الشاشات (الشبكة) الحريرية :

إن ما يسمى بالطباعة الحريرية هو نمط من أنماط الطباعة ، تستخدم فيه قطعة من الحرير أو أي قماش ناعم ، آخر ذي عيون شبكية ، تسمح بتسرب الألوان، من خلالها لطبعها ، فوق صفحة أخرى ، مثبتة في

أسفل تلك القطعة ذات العيون الشبكية ، وهذا النوع من الطباعة أصبح الآن في وضع يؤهله للدخول في عداد الفنون الرفيعة ، ولقد اعتمد أسلوب الطبع في هذه الطريقة قاعدة أساسية وهي ضغط الألوان والدفع بها كي تخترق الفجوات أو العيون الشبكية في نسيج حريري .

ولقد كان الكساد الاقتصادي العالمي الذي استفحل خلال الثلاثينات من هذا القرن في الولايات المتحدة الأمريكية الى جانب الجهود التي بذلتها الجمعية الفيدرالية لرعاية الفنون ، دفع بمجموعة من الفنانين وعلى رأسهم انطوني فيلونيس ، الى إجراء تجارب للأغراض الفنية نظراً لانخفاض تكاليفه في تلك الأزمنة العصيبة بالمقارنة مع وسائل الطباعة الأخرى حيث لا يخفى أن هذا الأسلوب في النسخ ، يمكن تجميع عناصره ، وتركيبها بيسر كبير ، دون التكلف بالأعباء المالية الضخمة التي تتطلبها وسائل الطباعة الأخرى كالنقش الغائر ، أو الطباعة الحجرية ، وكلها وسائل تلتزم استخدام الصفائح النحاسية والمكابس والقوالب الخشبية وغيرها من المواد .

ولقد كان فنانو الرسم الخشبي في المانيا ، منذ أزمنة الطباعة الغابرة ، يعتمدون على مهارة الحرفيين، الذين يقصون الخشب مثلما كان يعتمد عظماء الفرنسيون في هذه الأزمنة على مهارة المختصين بالطباعة وبكلمة أخرى ، فإن التعاون ما بين الفنان والحرفي المختص ، في المشغل ظل قائماً طوال القرون الماضية إلا أنه في ظل القرن العشرين تزايد تماسكاً ، والتحاماً ، وذهب الى حدود أبعد من ذي قبل .

ولعله لا يخفى على أحد أن هدف الفنان منذ نشأة فن طبع النسخ عن اللوحات الفنية ، هو توفير انتاجه الى الجمهور الذي يقدر الفن ولا يملك الثمن ، على أن ما يسمى [بالانفجار الفني] في السنوات الأخيرة ، والتركيز على المبيعات قد أساء الى هذا الهدف الذي ظل يصبو اليه منذ أقدم العصور .

ولقد أثبتت عملية الطبع بواسطة الشاشة الحريرية جدارتها ، وفوائدها ، بلا أدنى شك ، وهو من بعض الوجوه قدمت الى القرن العشرين ، ما قدمه الراسم الخشبي للطباعة في القرن الخامس عشر ، أي سبيلاً خلاقاً ، وسهلاً نسبياً ، لنشر الأفكار والصور عبر العالم .

رابعاً ـ فن الجرافيك بين التقنية والابداع :

لقد أصبح فن الجرافيك فناً مستقلاً بذاته ، على أثر اكتشاف منافسة فن التصوير الضوئي في القرن التاسع عشر ، فأغلب العروض والعقود الفنية، في مجالات الصحافة والنشر والاعلان ، قد انتقلت الى التصور ، فالخطوط الطرية التي يقدمها الحفر على الصخر والسمات الدقيقة لهياكل النقش على الخشب ، والنحاس بواسطة الحوامض ، وكافة هذه الامكانات قد اتجهت للتحرر من أساليب العمل التقليدي ولخوض تجارب جديدة في النتاج الفني .

ولعل أهم سمة تقنية لفن الجرافيك هي أن النسخة الأصلية لفن الجرافيك على خلاف الرسم الاعتيادي ، لا تختلف عن النسخ الأخرى المطبوعة عنها ، ولا يمكن تمييز الواحدة عن الأخرى .

وقد قاد هذا التشابه ، بالنسبة للعديد من مؤرخي هذا الفن ، الى الالتباس في العديد من الأحيان ، لأن لوحة الجرافيك تمتاز بخاصية التعدد، وان انعدام خاصية النسخة الأصل ، يتيح فرصة جمع اللوحات الفنية والتعرف عليها .

وتتبلور لنا ملامح الابداع في فن الجرافيك من خلال تلك القيم الجمالية الفنية التي نراها في اللوحة المحفورة والمطبوعة ولا نجدها في الأعمال الفنية الأخرى ، وهذا لأن الفنان يستطيع أن يحقق الملامس المتعددة التي تعطي تأثيرات مختلفة ، وذلك عن طريق استعمال الأحماض ، وأدوات الحفر المتعددة الأشكال، وعن طريق الأعمال والبروزات المتباينة التي تساعده في التعبير كما أن لعوامل الصدفة التي يلحظها الفنان أثناء التنفيذ قيم جمالية لا تتأتى من الفنون الأخرى.

الخلاصة :

وهكذا نرى ، أن فن الجرافيك يؤكد لنا ، من خلال تقنيته ، وابداعه ، أصالة الابداع الجمالي ، عند الفنان الذي اختار هذا الفن ، لكي يبعد من خلاله عن نزوعاته ، لذا فإن فن الجرافيك هو وسيط فني يؤكد ابداعية الانسان عبر التلاحم العضوي بين التقنية والابداع .

المحور الثاني

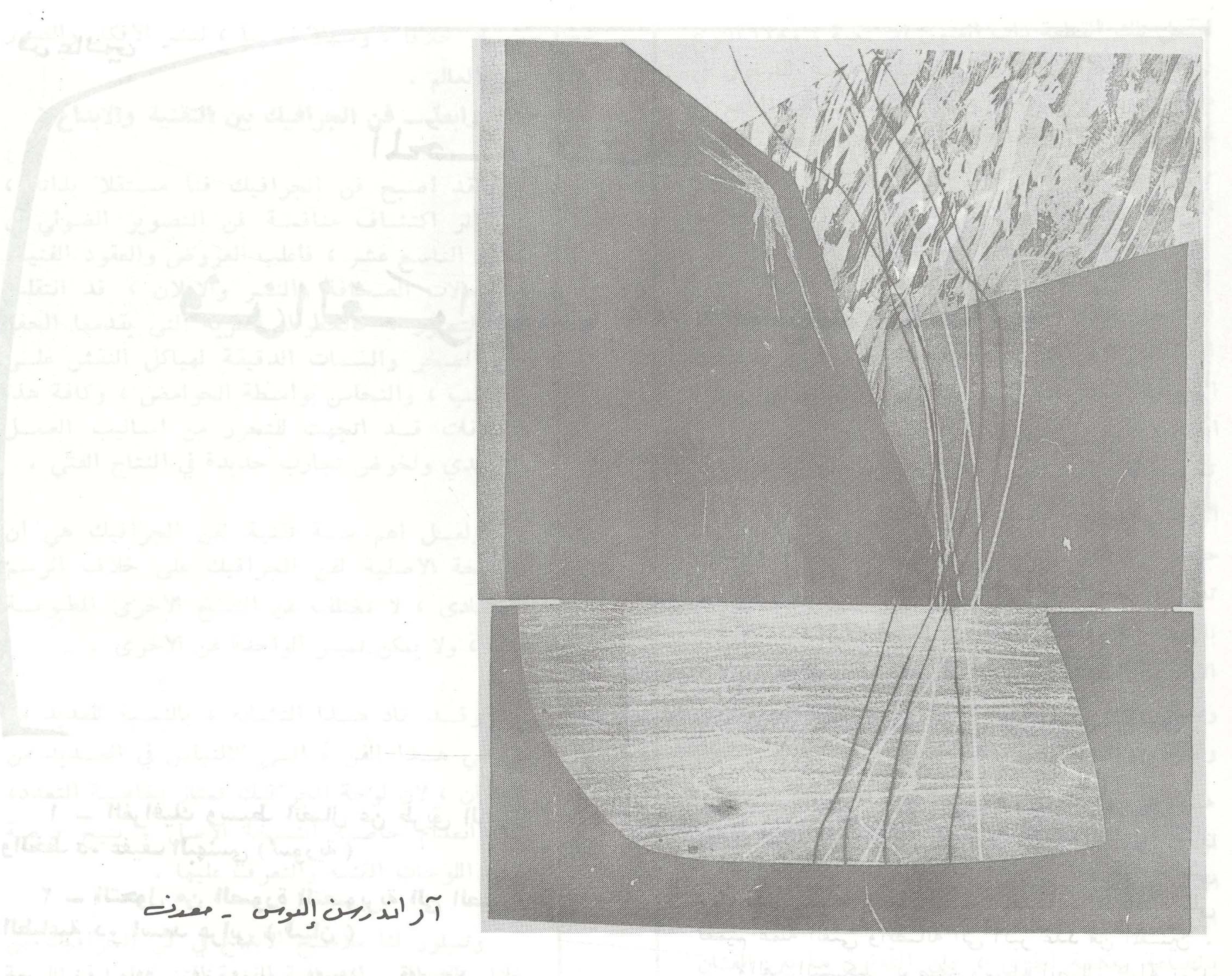
فن الغرافيك .. وسيط اتصال

أولا ـ فن الغرافيك بوصفه وسيط اتصال عن طريق الرموز والخط

د. عفيف البهنسي
من سورية

يمتاز الفن الجرافي عن الفنون التصويرية انه يقدم فرصا استثنائية لتحقيق الاتصال بين الفنان والمشاهد ، وذلك ان طباعة الفنون الجرافية ، على يد الفنان نفسه باعداد نسخ محددة ، تساعده على تعميم عمله الفني وايصاله الى اكبر عدد من المقتنين .

والفن التشكيلي بوصفه وسيلة اتصال كاملة تمتد بين الفنان والمشاهد ، يحمل من خلال الصيغ والرموز والخطوط مدلولات محددة ، حتى ولو كان الشكل مجرداً ، ولكنه كلغة ابداعية تشكيلية لا بد أن يخاطب المشاهد بمفردات مبتكرة ورموز ، على الاختلاف يبدو واضحاً في فهم مضمون العمل الفني . وتأويله ، عندما تكون الرموز مختلفة من شعب الى شعب ، ومن ثقافة الى ثقافة ، فالرموز الغربية ليست واضحة تماماً عند المشاهد الياباني ، وكذلك الرموز العربية الاسلامية ، فليست واضحة عند المشاهد الغربي ، ثم أن الرموز التي كانت مفهومة في التاريخ القديم ، ليست كذلك اليوم ، وثمة رموز تعود الى ما قبل التاريخ ثمة رموز يهودية عنصرية قديمة ، ورموز مسيحية ، ثم رموز اسلامية ، لا بد من التعرف عليها للكشف عن بلاغة الاعمال الجرافية القديمة ، وللتعرف على اللغة التشكيلية الى يقوم عليها النقش العربي الجرافي ، الذي اساء فهمه الناقد الغربي فراى فيه مجرد زخرفة اعتباطية .



آرانداريس إليوس - معدن

على انه ليس من السهل استعارة هذه الرموز ذاتها في اعمالنا الحديثة ، ولكن لا بد ان نلم باللغة التشكيلية التي احتواها الرمز ، وفي الفن الحديث فان المفردات التعبيرية اصبحت غزيرة لا حد لها ، علينا الجرافي خاصة ، ذلك ان الرسم الجرافي هو لغة لها أن نتساءل عن معانيها كي ندرك أسرار الفن الحديث ، بلاغتها ، وتأويلها ، لانها تعتمد على تقنيات الخط وتحركاته ، ولقد استطاع الفنان الجرافي أن يخطو قدما في مجال الذاتية ، عندما اعتمد على الاجهزة الالكترونية لانجاز عمل جرافي محسوب ان فرصاً ذهبية لا حد لها العقد الشكلية الكامنة في لا شعور الأشكال ، ليقدم لنا تركيبات لم يكن بمقدور اليد الحرة ، والفكر المبدع أن ينجزها بسرعة الحاسوب ودقته ، ان الخط الجرافي وهو الحرف الأول في بلاغة الرسم الجرافي يستطيع وحده ، أن يعبر عن الشكل وعن الكتلة وعن البعد والمنظور ويتغير التعبير عن الحركة باختلاف أوضاع الخط ، كذلك تتغير قيمة تعبير الخط بحسب ما يدخله من خطوط مساعدة او معيقة . ويلعب الخط دورا كبيرا في التعبير عن الحدود التي ترسم الشكل ، او ترسم الكتلة وعندهاايضا فان للخط مفرداتتعبيرية عندما يكون قاسيا أو مرنا محددا أو غير مؤكد ، هادئاً او فاعلا،خشنا او ناعما ، هنا نرىالخط يحقق ادوارا في العمل التشكيلي ، يبتدىء بصورة خاصة في الرسم الجرافي اذ ان لونا واحدا ، غالبا هوالاسود ، هو المتاح للتعبير عن القيمة اي تحولات النور والظلمة ، وبهده التحولات وحدها ، نستطيع في العمل الجرافي ، ان نعبر عن الحدود .

وان نوهم بالحجم والبعد الثالث ، وان نبرز الاشكال للحس بها ، والمنظور الخطي الذي يساعدنا على الاحساس بالعمق والبعد الثالث ، ونحن في مجال الرسم على مسطح ، كان اكتشافا هاما انطلق من دراسة انكسار الحزمة الضوئية . على منشور زجاجي ، ان خطوط الحزمة الضوئية هنا تخضع للنسبية .

ذلك ان بعد مصدر الرؤية او مصدر النور ، يحدد زاوية النظر ، وعندما يبتعد المصدر الضوئي كثيرا ، كالشمس التي تصدر حزمها الضوئية متوازية ينعدم قانون المنظور الخط ، ويظهر منظور آخر هو المنظور الكوني أو الشمس ، الذي خضع له الفن التشكيلي الجرافي عند المسلمين .

هكذا اصبحنا نفهم بوضوح أكثر ، لماذا صور الفنان المسلم الاشياء مرئية من أبعد النقاط ، حيث ينعدم تلاقي الاشعة البصرية في نقطة الهروب ، واصبحنا قادرين على تفسير ما يسمى (املاء الفراغ) لأن الرؤية المطلقة تخترق بالضرورة الاشياء متوازية ، وليس من خلال اشعة متلاقية تتصاغر معها الاشياء حسب بعدها عن المصدر .

واذا كان العمل الجرافي يعتمد على الخط واللون الوحيد ، فان ثمة طبعات متعددة تتيح لنا تكوين العمل الجرافي ، وهكذا فان العمل الجرافي الملون هو عمل بلون وحيد ولكن بطبعات متعددة ، ان للون الاسود دورا كاملا في صناعة الكتابة والرقش في الفن الاسلامي ، ومن الممكن استغلال هذه التسميات المعجمية لتحديد انماط التقنيات التي يقوم عليها الفن الجرافي الحديث في البلاد العربية اليوم .

ثانياً : التحولات من الصورة التصويرية الى الصورة الطباعية وبالعكس

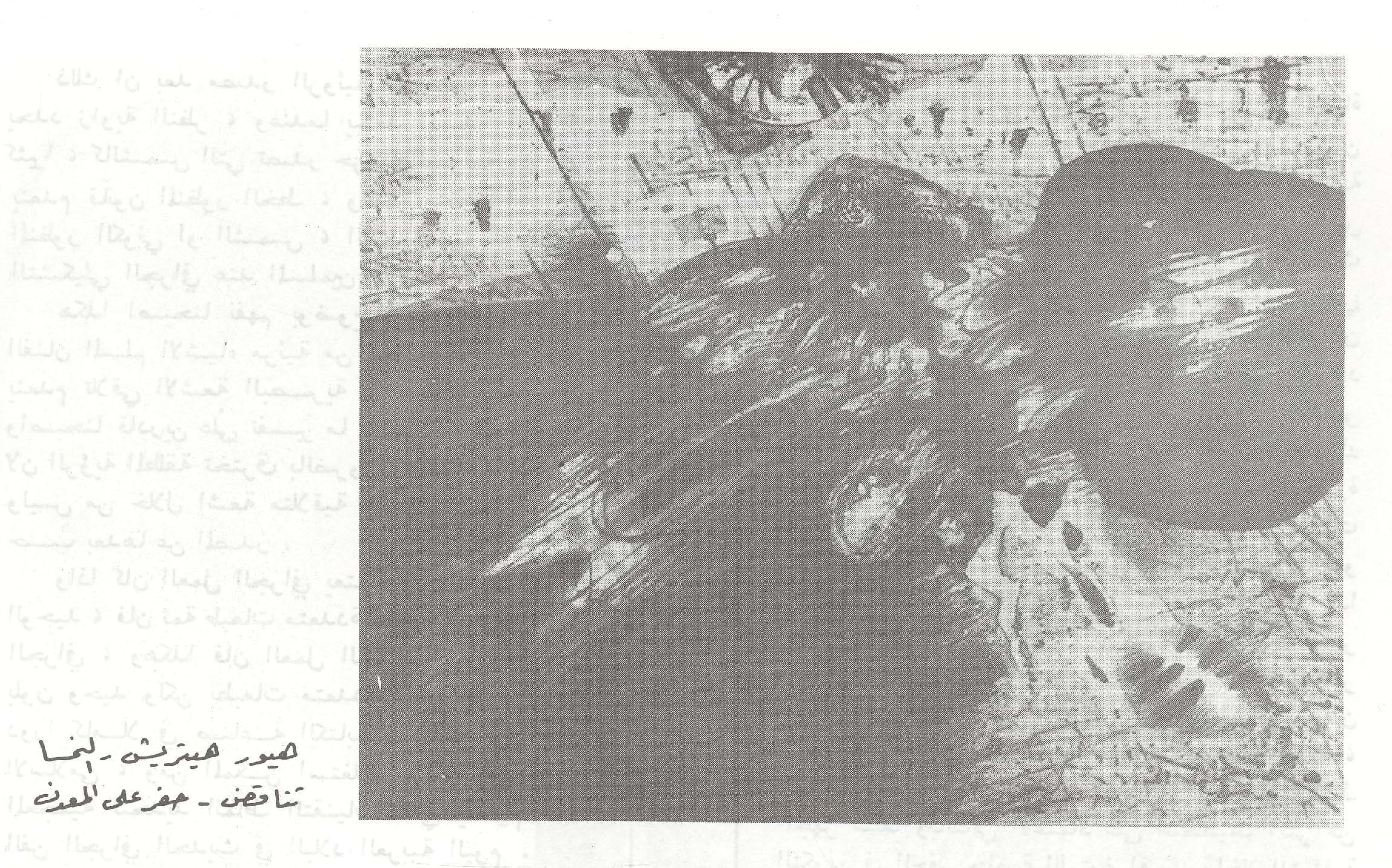
د. أسعد عرابي

من لبنان

هيأت لي فرصة ممارسة (الكرافيزم) بشتى أنواعه خلال سنوات طويلة (من هامش مهنتي الاولى : التصوير ، امتحان المزاج المتبادل الابداعي الذي يجمع المصورين والكرافيكين (بما فيهم الحفارون) ، مكتشفا في هذا التواصل الميداني الوحدة الداخلية بين الميدانين متجاوزا مسعى المصورين فصم عروتهما للابقاء على البرج العاجي للوحدة التصويرية ، ومحاولة الابقاء على الابداع الحر بمعزل عن الوظيفة الاعلامية او الحرفية الاستهلاكية .

وبالمقابل فقد حاول الحفارون التأكيد على خصائص (فن الحفر) منذ القرن الخامس عشر (أي تاريخ شيوع المكبس ، واستقلاله الجمالي ، وفلسفته عن التصوير ، دعونا نمتحن عن قرب هذا الخروج المفتعل عن رحم التصوير والنكوص اليه .

يشهد عصر (التوليف البصري) اليوم تراجعاً في عصبية تمايز الحفر والكرافيزم عامة ، واختلافهما عن مادة التصوير ، فاستخدام الصورة التوليفية المعلوماتية سواء في ميادين الخلق أم في ميادين الحياة اليومية ، وتداني الوان الشاشة الحريرية من التعبير الضوئي باللايزر الملون ، وصيغ نحت بتقنية « الهولوغرافي » ، ناهيك عن اجتياح طقوس « البيرفورمانس » ، للفراغ المشهدي التوليفي حيث تجتمع الاتصالات البصرية، كل ذلك قد أدى الى تماهي حدود « الكرافيزيم » مع التصوير ، ونستطيع أن نؤكد ان العديد من الاتجاهات التشكيلية خلال العقود الثلاثة الاخيرة قد ساعدت على تحول دور الحفر التقليدي،[الذي أبرزت ضروراته ديمقراطية الاستهلاك الابداعي بوصول كتاب الجيب والاسطوانة والمحفورة الى الطبقات المتواضعة] . كما خانت بنفس الوقت قدسية لوحة الحامل وموادها التقليدية وفراغها ذو القياس الذهبي الخ ، ولعله من الواجب التوقف في هذا المقام عند معانقة مصطلح « الكرافيزم » لمصطلح الحفر وذلك لشمولية الاول ومحدودية الثاني ، كما انه لجدير بالذكر ان المصطلحين ذوي الاصل اليوناني يشتملان على معنى الكتابة البصرية عن طريق التبصيم أو غيره ، وبالتالي يعتمدان على القرار المسبق ، أو التخطيط المجهز سلفا وبالتالي الاعتماد على التخطيط اكثر من التكوين في الحفر خاصة الليتوغراف ، ماخلا الشاشة الحريرية ، ومهما يكن من أمر فان الدفع بتقنيات الحفر الى هذا التعقيد كان الهدف منها دوما مقاربة حيوية المادة الحرة في التصوير ، والتخفيف ما أمكن من وساطة الآلة (الطابعة او المكبس) ، وهنا نعثر على أسباب معارضة الحفارين ، للصيغ الآلية المحدثة في الطباعة المتطورة ، وخاصة المعلوماتية ، ومحاولة الحفارين العودة مرة ثانية الى مفهوم المبدعة الاحادية وذلك بتعديل المحفورة بعد طباعتها كما هو الامر في كتب « البورتفوليو » ، وبالتالي النكوص من التعددية النسخية التي ميزت الحفر عن التصوير الى اللقطة الاحادية التي حفظت للفن طهارته ، وعدم تلوثه بالاستهلاك اليومي، وتاريخ الفنين يكشف نفس المقاومة للصورة الفوتوغرافية الميكانيكية واذا ارتبط الحفر بمادة الورق اكثر من التصوير لارتباطه المباشر بفن الكتاب ، فلا يمكننا تجريد تاريخ التصوير من تجارب الدراسات الورقية ، المعتمدة سواء على الخطوط الظلال أو على الالوان المائية ، ومهما يكن من أمر فان ارتباط الكتاب بالحفر أدى الى احتياج الوعي التشكيلي لنشاط الادباء أنفسهم ، تذكروا مثلا رسوم اللافى المدهشة المدهشة لفيكتور هوجو ، وملصقات جاك بريفير ورسوم ويليم بلاك وحملة بودلير على الفوتوغراف الشهيرة .



صبور هيتريش - ليما
تناقض - حفر على المعدن

وإذا ارتبطت المحفورة بالطباعة والكتاب ، حافظ فن الحامل على استقلاله فوق الجدار ، فان قياس المحفورة قد تطور اليوم ، وخرج عن قياسة المألوف المتوسط بين اللوحة والفريسك الجداري لتنازع مساحات الاوراق قماشة اللوحة في امتدادها ! لاحظنا مثلا أن المحفورات المعدنية لعمر خليل تصل حتى الثلاثة أمتار عرضا ..

وإذا اعتبر المعاندون ، « ألكرافيزم » ، فنا حرفيا والتصوير فنا ساميا فكيف يمكن أن نفصل العناصر الكرافيكية عن التصوير الصرف في تجربة بيكاسو ، بل كيف يمكن الادعاء باحتكار الحفر للاجتياح التربوي والاعلامي ، أمام جداريات ريفيرا وسيكروس في أمريكا اللاتينية ، لاشك أن عادة تزيين جدران المدينة الصناعية المعاصرة بالجداريات لا تختلف كثيرا عن صيغ الاعلانات العملاقة التي تجتاح أروقة المترو وتمثل على حوافي الشوارع .

كيف يمكن ـ من جهة اخرى ـ أن نتجاوزاعتماد أغلب التجارب المحدثة في التجريد ، على الجمل البصرية الخطية وصراعها مع اللون ، فاذا كان الطرف الثاني ليس أكيدا دوما الا في بعض المحفورات فان الفراغ التوقيعي ، المعتمد على الخطوط ويجمع الكثير من مناهج الحفر وأساليب بعض المصورين ، يحضرني مثال من باب الذكر وليس الحصر ، وهو الفراغ الكرافيكي الحركي لدى (هارتونغ) ألا نجد أن مثال هذا الفنان يستعيد التعريف اليوناني للكرافيزم باعتباره كتابة ، وتبصيم ، ألا تجدون معي في تقنية التهشير بالابرة المعدنية ، أصولا أكيدة في الدراسات التي كان ينجزها التشكيليون قبل انجاز لوحتهم ، من مثال التدرج المخملي للاسود الذي عرف به (رامبرانت) ألم يكن أغلب المصورين الكبار حفارين كبارا من مثال (غويا) و (بوفى) و (ميرو) و (بونارد) والانطباعية نفسها ألم تبشر بتقنيتها التوليفية التجزيئية ، بطريقة الطباعة بالاوفست ومبدأ تنقيط الافلام ، في صيغة الليتوغراف نخصص لكل لون حجرا وفي طباعة الاوفست تخصص لكل فيلم لونا ..

لعل ما أدى الى أزمة الحفر الراهنة هو تراجع حساسية اللوحات المنقولة عبره وفق النظام

الاستثماري والنسخ بالجملة من أسماء مصورين معروفين ، ومما يجدر ملاحظته أن الحفار الناقل كثيرا ما يكون أشد موهبة من المصور المنقول .

ويبدو التحالف المضمر بين الميدانين بتعصبهما للحرفة اليدوية البكر البعيدة عن المكننة ، واحساس الاثنين بخطر مشترك تجاه الصور السهلة التي تحتاج مناخات الانسان يوميا ، تطوقه بصناعة استهلاكية من الصور التي تسرطن الذوق العام وتفسده ، وتدفع بجهاز التأمل اللازم في حالات الشطح التصويري أو الحفري الى الضمور المتدرج .

من هنا كان من تحالف تقنية التعددية في الحفر مع الاحادية في التصوير ، عن طريق وسائط كراسات البورتفوليو الحرة .

نفي تباعد واختلاف المصادر التاريخية :

من المعروف أن فن التصوير يعود في اصوله الى فريسكات عصر الكهوف (٢٠.٠٠٠) قم ، في حين أن أصول فن الحفر تصل في أبعد امتداداتها الى الاختام الرافدية - السورية (٣٠٠٠) قم (في تلك الفترة أيضا توالدت أدوات الحفر من أدوات الصياغة وهذا يعني أن التصوير اسبق من الحفر ، وتبدو لنا وحدة الفنين أشد وثوقيه في خلال الميراث الاحتفائي الطقسي أو التعويذي الذي تندمج فيه وسائل الحفر بالتكوين في الادوات السحرية ، تتماهى الحدود بين الكرافيزم والتصوير في حرفيات العديد من الحضارات خاصة الفنون التوحيدية الاسلامية ، فالقرنص - الذي يشكل رمزا روحيا في التشكيل البصري الملتبس تتبادل في جملته البصرية وخرائطه الهندسية « الكرافيكية » الحويصلات المقعرة والمحدبة ذات الخطوط المتساوية والمتباعدة ، والالوان المتقدمة والمتأخرة بعكس نواظم الحجيرات ، في مثل هذه الجملة البصرية تتحالف أبجديات شتى فنون الصناعة الاسلامية لتصيغ كوكبة من الاحابيل البصرية القريبة من فنون الوهم البصري المعاصر ، وحيث الحدود بين النحت والرسم والتصوير والحفر تبدو مشرعة .

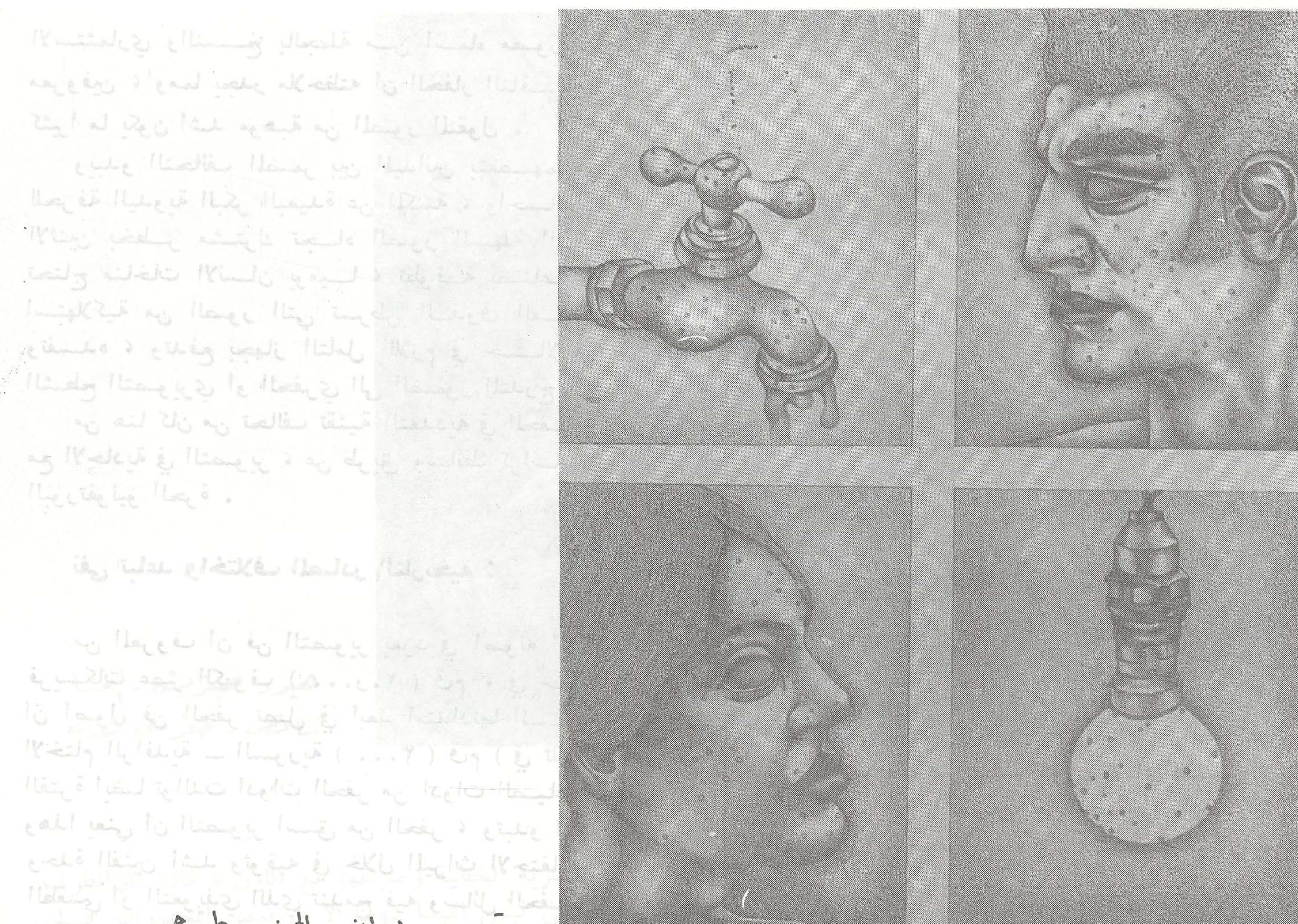
يذكر ابن بطوطة في مذكرة رحلته الى الصين عبر كانتون ، بأنهم كانوا يستخدمون الكاغد الورقي في عملتهم بدلا من الذهب والفضة (الدينار والدرهم) وأن كل غريب كان يطرق بلادهم توزع صورته بالالوان على نقاط الحدود ، حتى أنه فوجىء بها في صحنه أثناء مأدبة أقامها على شرفه الامير وأراد أن يداعبه بهذا الاسم على السيراميك .

يكشف هذا الوصف نمو التقاليد التشكيلية في بلاد الصين بلاد الورق والحرير بفنيها : التصوير والحفر ، وكان العرب قد نقلوا تقاليد الورق والطباعة منذ القرن التاسع من خلال أحد الاسرى الصينيين في سمرقند ، وشهدت العقود التالية ازدهارا لامثيل له في فن المنمنمات وتزيين الكتب والتحليات والخط العربي بشتى أقلامه وطرزه ، الا تجدون معي أن الزجاج المعشق والسيراميك وغيرهما تشكل الاصول المشتركة لمفاهيم الجمل الكرافيكية والبصرية التشكيلية في آن واحد ؟

ولعله من المؤكد أن انفصام الحفر عن التصوير لم يجر الا في مراحل النهضة والباروك والروكوكو ، والكلاسيكية المحدثة ، وما أن أطل الفن المعاصر حتى تدانت نشاطات الحفارين والمصورين ، فوجدنا أن أغلب المصورين الكبار كانوا حفارين كبار (غويا) و (بيكاسو) و (دوبوفي) و (ميرو) حتى (بونارد) الا ترجع تهشيرات الحفر المعدني في كثير من أصولها الى دراسات القلم ، واللافئ للمصورين ، أما التدرج المخملي في نسيج الاسود الذي بدأه (رامبرانت) لم يكن الا تعويضا عن غياب اللون بمعناه الطبيعي ، وقد درج الكثير من التقنيين على تحويل لوحات كبار المصورين الى محفورات ، ولم يستطع الحفر أن يعوض عن مادة اللون الزيتية فظلت مكرسة باللوحات مهما تعددت الاحجار في الليتوغراف .

ألم تبشر من وجهة أخرى ، الانطباعيين بطباعة أفلام « الاوفست » ، وفق مبدأ النقاط حتى وصلنا اليوم بهذه الطريقة الى اقصى المكننة المعلوماتية المدعاة ب P. A. O. ، وكما لكل لون قطعة حجرية محفورة خاصة ، كذلك الامر في طباعة الاوفست ، لكل لون فيلم خاص .

لقد طرق (بيكاسو) شتى انواع التقنيات في الحفر رغم اتهامه بالقصور التقني ، فأعطى نتائج لم تكن متوقعة ، لا يمكننا أن نفصل لدى بيكاسو تأثيرات الرسم بالحبر عن الحفر ، شأنه شأن (الشنسكي) الذي استعار تصاويره ومحفوراته من خزائن التراث الياباني ، وما أن نعبر الى القاعات الاخيرة من الفن المعاصر ، خاصة الامريكي منه حتى نشهد تلاحم الكرافيزم بالتصوير ، روتويل يعالج وجه مارلين مانرو ، بشتى الدرجات اللونية (السيريغرافي) على أساس لوحات تصوير ، أما ايدو فيستعير رسوم المسلسلات الطباعية معتبرا اياها أشد تمثيلا عن تيار الانفعال اليومي والاستهلاكي ،



تيودور ماريانو - الصنف - طبوجر

والأمثلة كثيرة انتهت اليوم بالمعالجة التوليفية التي ذكرتها بين وسائط الحفر وسيولة التصوير العفوية.

نفي احتكار الطابعة والمكبس للقلب والتعددية :

يعتمد الحفر بشكل عام على محمولات الصورة السالبة وطباعتها الموجبة فاذا كان الحفر قد ابتدأ من التبصيمات السحرية المغمسة بدم الاضاحي على الحجر ، والخشب ، ووشم الأقنعة ، فان العديد من الجداريات ما قبل التاريخ تحفظ بصمات راحة وأصابع الفنان المغموسة في اللون ناهيك عن تبصيمات الطبيعة الجيولوجية ، تماما كما هي الطبيعة التيبوغرافية في الألوان الزيتية .

تروى سيرة أحد أمراء السلاجقة الذي أجرى مسابقة بين فريقين من المصورين لتزيين جدار قصره ، وقد فاز الفريق الذي وضع مرآة على جداره يعكس فيها رسوم الفريق المنافس وبالتالي صوره قلب الأشكال ، بمعنى أن الذي فاز هو الذي عكس الجدار ، لهذا الموقف معنى عميق في التراث البصري الاسلامي بحيث تعود أصولها الجبرية (القلب والتبادل) الى الى الافلاطونية المحدثة التي تعتمد على اطروحة المثل المعلقة [التي تعتبر كل مثال فني في العالم المحسوس ما هو الا انعكاسا لنموذجه الأعلى في عالم المثل] تنتظم مجموعات الرقش على هذا الأساس الفطري ، كما تنفذ أنواع التصوير الصيني الذي يعتمد على التصوير خلف الزجاج ، وفق نظام يشبه المونوتيب ، في العديد من رسوم العهد الفاطمي ، ينتظم الفرسان ولاعبوا الكرة بشكل متبادل يشبه قلب الصورة في المرآة ، وليس بالصدفة أن ورق اللعب قد صمم بهذه الطريقة ، ونقل مع لعبة الشطرنج عن طريق الأندلس في القرن الثالث عشر ، الى أوروبة .

وبالنتيجة فلا يمكننا حصر مفهوم النسخ

والتعددية بالحفر طالما أن تاريخ التصوري يحفل بالكثير من النسخ المتعددة للوحة الواحدة ، بل أن لوحات ڤان غوغ ـ ونادرا ما يذكر ذلك ـ قد نسخت العديد من أشكال الحفار الياباني (هيروشيج) لقد عثرنا في مناظره الدرامية على أشجاره ، وصيغ موجاته التي استوحى منها شبكات لمساته المتوازية الحادة التعبير .

والواقع أن تطور الفوتوغراف والطباعة نشر عادة النسخ بطريقة سرية أو علنية ، فديغا وأوتريللو كانا ينسخان عن الصورة الضوئية صراحة ، ناهيك عن الأعداد الوفيرة من نسخ الايقونات وغيرها التي كانت تطلب من الفنانين مثلها مثل اللوحات الخطية التي درجت بشكل متواز في المشرق العربي .

ثالثا : فن «الجرافيك» والتأثير الاعلامي

محمود محمد بقشيش ـ مصر

لقد ولدت الوسائط الطباعية فنا جديدا ، سواء في الوظيفة ، أو العلاقة الذوقية به ، وكانت (اللوحة المسندية)، فيما مضى ـ على المستوى المادي المحض ـ محكومة بأصل واحد ، هو المسطح المشغول بمفردات التكوين ، والمحاط باطار حقيقي أو وهمي مهندس . ويأتي فن « الجرافيك » بثورة توكيدية ، بعد أسلوب النحت بالقالب ، ضد الأصل الواحد ، والمكان الواحد .. مستهدفة الانتشار ، والوصول الى متذوقين ، متباعدين في المكان ، والزمان والثقافة ، ومن البدهي أن هذا الفن لم يكن هدفه من ثورته ضد مركزية الأصل الواحد كميا : أي الانتشار من أجل الانتشار ، بل أتاح لهذا الانتشار أن وظف من أجل تغيير الحساسية التذوقية (على مستوى الجمال)، والمشاركة في فعل تغيير العالم (على مستوى السياسة) ، فعلى مستوى آخر وهو المبدع ذاته ، وتتفاوت نسب درجات التسامح من غرض الى غرض ، تتزايد ـ على سبيل المثال ـ مع لوحة الدعاية السياسية التي تستهدف ، في الأساس ، التأثير العاطفي المباشر ، والاغراء بمشاركات تظاهرية من أجل متعة فعل التغيير ذاته، وهي « حالة » تصرف العقل عن تأمل الأسرار الجمالية في اللوحة الدعائية ، وتقل نسبة التسامح ، بطبيعة الحال ، مع اللوحات الخالصة لوجه الفن ، وبين الدرجات العليا والدنيا تتناسل فنون أخرى ،منها . فن الرسم الصحافي ، وفن الاعلان ، وفن الكتاب الخ. ان هناك أشكالا ، لا حصر لها ، من أشكال الاتصال بواسطة اللوحة « الجرافيكية » ، بأغراضها المختلفة ، اختار من بينها مثلا من أمثلة « الاتصال البسيط » ، والانساني أعني: تجربة فنان « جرافيكي » سوري الأصل فلسطيني الاختيار ، هو الفنان « برهان كركوتلي » ، الذي ربط وجوده في المانيا بالدعاية ، التعريف ، بقضية الثورة الفلسطينية ، عبر رسوم « جرافيكية » ، ملونة تستلهم التراث الفني والحكايات الشعبية ، ولم يعرضها في رواقات عامة أو خاصة ، ولم ينشرها في وسائل الاعلام ، بل كان يعرضها على « طاولة متنقلة » ويتحاور حولها، وحول ملابسات ميلادها مع الناس ، وينتقل بهم تدريجيا الى مناقشة قضية « الحرب والسلام » بين العرب واسرائيل ، واكتسبت رسومه ذيوعا بين الألمان،الى أن اضطرته حرب الخليج الى تغيير وسيلة اتصاله الفني ، من « الجرافيك » الى فن التمثيل !

رابعا ـ فن الجرافيك من الاحفار الخشبية الى الكمبيوجرافيك

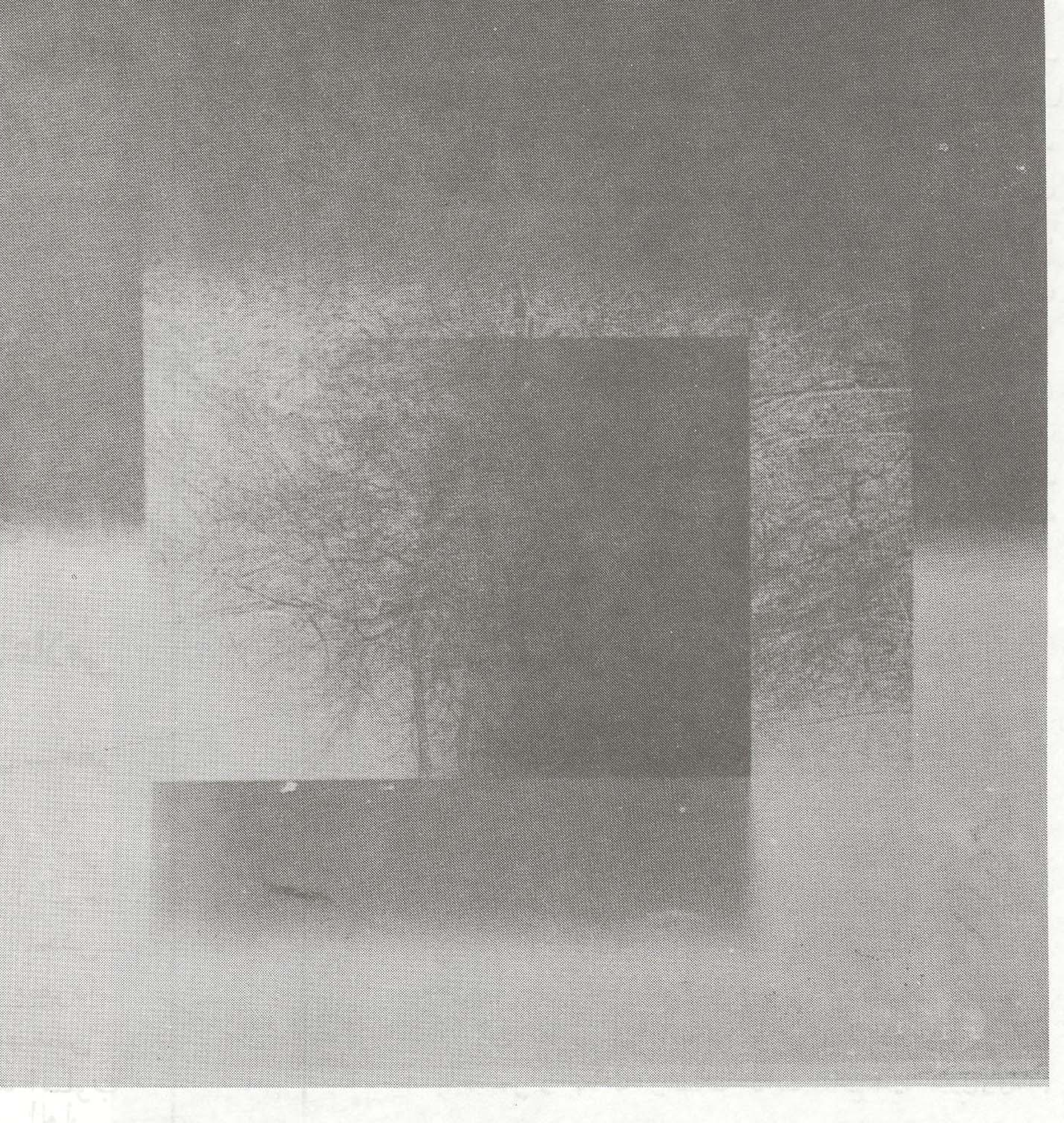
عز الدين شموط
من سورية

يمكن تناول هذا الموضوع على ثلاث طبقات في البحث ، ان تطور فن الحفر والطباعة عبر التاريخ تغذيه باستمرار ثلاث رغبات ذات تأثيرات متبادلة :

١ ـ التطور التقني على مستوى الموادوالأدوات.
٢ ـ تطور المفردة التشكيلية أي الغرافيك او الخط وتحوله الى نقطة .
٣ ـ الأسلوب التعبيري والبحث عن جماليات جديدة .

١ ـ التطور التقني :

ان اقدم طرق الحفر المعاصر هي الحفر على الخشب ، الذي يتجاوب بشكل محدود للضروريات الفنية ، هذه الطريقة كانت طريقة المطبعة « تيبوغرافيك » أي على الرسم المراد طباعته أن يكون محفورا على شكل نافر ، ان مادة ألياف الخشب الطولية لا تسمح للحفار بالحصول على رسوم دقيقة ، لهذا اتصفت الرسوم القديمة بالقساوة و الفقر،حيث كان يتم التعبير بخطوط خالية في التظليل، يمكن ملاحظة ذلك في أعمال نيلمان (بداية القرن السادس عشر) ، بعد هذا التاريخ نلاحظ هناك نقلة موضوعية في تقنية الحفر على الخشب ، في أعمال الحفر الهولندية نشاهد رسوما عبر عنها بخطوط يرافقها ظل ونور مبسط .



سوسومو اندو - يابان
فضاء وفضاء - حجر .

ان الحفر على الخشب بهذه الفترة اعتمدبصورة رئيسية على التعبير الخطي ، مبتعداً بذلك على الأصل المرسوم ، في فترة كان التدرج بالظل والنور يثير اعجاب الناس ، فتم البحث عن طرق جديدة بالحفر، في القرن الثامن عشر اكتشف الانكليز طريقة الحفر على الخشب الرأسي مستعيضين بذلك عن الحفر على الواح خشبية بشكل مواز للالياف ، بألواح خشبية قاسية يتم الحفر بشكل عموي على هذه الألياف بواسطة المنقاش ، لقد أوصل (توماس بويك) هذه الطريقة الى ذروتها ، وقد شرحها في كتابة « تاريخ الحيوانات ذات القوائم الأربعة » .

اما الحفر على المعدن بواسطة المنقاش ، فيتلخص بأن نحفر المعدن بشكل غائر ، ومن ثم نحبره وننظفه براحة اليد ، هذه الطريقة التي ولدت في مشاغل صانعي الحلي ، ظهرت على ما يبدو وبشكل متواز في (القرن الخامس عشر) في وادي الرين الأعلى وفلورانس ، خطوط الرسم تبقى واضحة ودقيقة لكنها قاسية ، لأن غرس المنقاش بالنحاس ، يتطلب من يد الحفار حركة خاصة ، لأن المنقاش لا يسمح بالخطوط الحرة والعفوية ، ومنذ دورر تم استعمال الابرة الحادة لمساعدة المنقاش على التعبير بحرية أكبر، ان عمل الحفر الواحد بالمنقاش يتطلب أحيانا عدة سنوات لانجازه كما يتطلب تدريبا وممارسة خاصة .

اما الحفر بالماء الثقيل (فهو لا يتطلب الكثير من العناء) ، لأن الحمض يقوم مقام اليد والمنقاش ، فيحفر المعدن مهما قسا ، بفضل هذه الطريقة ، يقوم الحفار بالرسم على سطح النحاس المغطى بالفرنيش ، ليغطس بعد ذلك المعدن بالحمض ، وبتفاوت زمن التغطيس وكثافة الخطوط نستطيع الحصول على تدرجات لونية مختلفة ، ان هذه الطريقة السهلة

بالحفر اغرت كثيراً المصورين الزيتيين ، وللحصول على ملمس خفيف وهوائي استعاض (بارتولوزي) في الرسم بالخطوط بالتنقيط ، مكتشفاً بذلك الطريقة النقطية .

ومنذ القرن السابع عشر ، تم البحث في طرق جديدة نستطيع التعبير عن الظل والنور ، ونستطيع تقليد الوان الباستل وقلم الرصاص ، إن ذوق الرسم المتنامي بسرعة كبيرة قد ساعد على ظهور هذه الطرق الجديدة ، فمنذ القرن الثامن عشر انتشرت في انكلترا طريقة الحفر بواسطة الروليت والفرنيش الطري والطريقة السوداء ، التي تتطلب تحضيراً كاملاً لسطح المعدن بواسطة أداة مسننة ، وبواسطة الملامس ، يقوم الحفار بإزالة النقاط المحفورة في المناطق البيضاء والرمادية ، وذلك للحصول على تدرجات لونية متعددة ، وعلى تضاد حاد بالظل والنور ، إن هذه الطريقة تؤمن أسوداً مخملياً وحاراً لا يمكن الحصول عليه بالطرق السابقة .

اما طريقة (القلفونة) فتسعى الحصول على مساحات لونية ، لأن المنقاش ، والماء الثقيل ، والإبرة الحادة ، يسعون للتعبير بواسطة الخطوط ، ان ذرات (القلفونة) المنتشرة على سطح المعدن تحمي هذا السطح بشكل منقط عند تغطيسه بالحمض ، وعند التحبير نحصل على سطح ملون برماديات متنوعة ، تزداد وتنقص درجتها بناء على كثافة النقاط الموجودة على سطح المعدن ، ان هذه الطريقة استعملت بصورة بارعة من قبل (غويا) التي كان يمزجها مع طريقة الكبريت والملح .

منذ القرن الثامن عشر اصبح الجمهور اكثر تعلقاً بأعمال الحفر الملونة ، التي نافست المنمنمات واللوحات الزيتية ، ان طريقة الكامايو أعطت نتائج جيدة في الحفر الملون وكذلك الطريقة النقطية التي برع فيها بارتولوزي .

لكن التحول العميق في فن الحفر والطباعة يعود الى عام (١٧٩٨) عندما قام سنفلدر باكتشاف الليثوغراف أو الطباعة الحجرية ، هذه الطريقة لا تعتمد على الحفر بكل معنى الكلمة ، انما تسعى لاستعمال الحجر الكلسي الذي له ميزة قبول الماء والرسم على حد سواء ، يتم الرسم على هذا الحجر بقلم رسم او حبر يرفض الماء والرطوبة ، إن هذه الطريقة الكيميائية قد أعطت خامات ، وامكانيات جديدة ، ومتنوعة كالتقنيات المائية والرسم بالأقلام المختلفة وهي تمتاز بسرعة التنفيذ .

أما الفنانون المعاصرون فقد وجدوا بهذه الطريقة وسيلة للحصول على مساحات لونية مسطحة كثيفة أو شفافة ، كذلك حال الشاشة الحريرية التي تستطيع اليوم اعطاء تدرجات لونية غير متناهية تضاهي طباعة الأوفست ، هذه الطريقة كانت لا تسمح بتدرج لوني واسع ، أما اليوم وبواسطة ادخال التقنيات الضوئية الجديدة نستطيع الحصول بواسطة الشاشة الحريرية على نتائج تضاهي طرق الحفر الضوئي .

كما نرى ان الثورة الحقيقية في فن الحفر والطباعة بدأت مع ظهور الحفر والطباعة الضوئية التي تحولت اليوم الى طباعة الكترونية ، ان هذه الثورة الحقيقية في فن الحفر والطباعة تعود الى عام (١٨٢٦) عندما اكتشف نييبس طريقة الهيليوغرافير حيث كان يبحث عن عدد كبير من التقنيات المنحدرة في (الليثوغراف) التي احطت الحفر الضوئي ، فتصبح بعد ذلك قادرة على مكننة الرسم ، وطباعته ، فأعطت جماليات جديدة ، ليس لها حدود ، وأشهرها الأوفست ، والطباعة ، بواسطة الكهرباء الساكنة ، لقد صار الفنان قادراً ليس فقط على رصد معطيات وخامات الواقع ، وانما أيضاً اعادة بنائها من جديد ، واليوم نشهد بوادر تحول جديد في عالم فن الحفر والطباعة حيث الطباعة الالكترونية بدأت تحقق نتائج عملية خارقة ، ان الطباعة الألكترونية تستعين بالكمبيوتر وببرنامج رقمي محسوب ، ويتم المرور في [الفتوكومبوز سيون] الى الطابعة عن طريق سكانار ، ويتم الرسم والاخراج الصحفي مباشرة على الشاشة، كما يمكن استعمال (لوجيسيل) يحتوي على برامج جاهزة معدة للاستعمال المباشر ، وهي تستعمل مبدأ الطباعة الناشفة .

٢ ـ تطور المفردة التشكيلية اي الغرافيك او الخط وتحوله الى نقطة :

لقد كان (الخط) في فن الحفر والطباعة المفردة التشكيلية الأساسية ، ولقد ورث ذلك عن الرسم ، نحن نعلم أن الخط استعمل منذ المراحل الأولى للفن، فالانسان البدائي منذ رسوم الكهوف استعمله كوسيلة تعبيرية ، ومروراً بالفن الآشوري والفرعوني ، إن أسطورة اكتشاف الرسم ، التي حدثنا عنها مؤرخ

الفن اليوناني « بلين » ، تقول أن شابة من جزيرة « كورانث » اليونانية ، لتحتفظ بصورة حبيبها ، الذي سيذهب الى الحرب ، رسمت خطاً يحدد [ظله الواقع على الجدار المضاء بواسطة مصباح] .

لقد حاول كما رأينا تلك الحفارون ، التعبير بواسطة الخط خاصة بالحفر على الخشب ، وفي الحفر بواسطة المنقاش ، والماء الثقيل ، فكانت الخطوط تتشابك ، ففي مناطق الظل يضيفون طبقة اضافية من الخطوط ، ويتركون مناطق النور بدون خطوط ، كما استفادوا من الخط كإشارة تحمل معنى ودلالة طبيعية ، فالخط المنكسر على شكل أمواج البحر أو أسنان المنشار أصبح اشارة ذات معنى ، أن (للخط) في فن الحفر والطباعة دور تزييني ، ودور تشخيصي ، ودور تعبيري ، فهو يحدد ويميز محيط الأشياء المرسومة ، فهو جسر يربط بين اللغة التشكيلية واللغة الطبيعية ، فهو يساعد الخيال على الانزلاق في الأشكال الواقعية الى الأشكال المرسومة والدلالة عليها فهو رمز فيجمع بين الهيئة ، والمخطط ، والتمثيل أو التشخيص ، فهو نقطة علام وارتكاز للعين لتتعرف على الشيء الطبيعي من خلال الرسم .

إن نظرية (الحفر بالمنقاش) و (الماء الثقيل) كما وردت في كتاب بوس وتعديلات كوشا عليه بعد مئة عام في صدوره (١٦٦٢) ، تقوم على ما يلي :

ـ [على الخطوط الرئيسية أن تكون باتجاه العضلات ، وأن يتبع مسيرة ثنايا القماش والملابس ، افقية عامودية ، مادة حسب أشكال الأبنية والشوارع أو الأشجار ، إذا كانت الأبنية مرسومة بناء على (المنظور الخطي) فإن الخطوط المحفورة يجب أن تتبع نقاط الفرار ، ان طبقة واحدة من الخطوط لا تكفى للتعبير عن كل الدرجات اللونية المطلوبة في الرسم المحفور ، لهذا يجب مضاعفة هذه الطبقة بطبقات أخرى ، مما يشكل شبكات وخطوط متقاطعة ، هذه الخطوط المتقاطعة ستشكل بشرة أجسام الأشياء المرسومة لكن تعدد الطبعات تؤدي الى تكسير الشبكة المرسومة ، مما يعطي ملمس غير منتظم ومفاجآت ضارة وغير متوقعة] .

من الناحية « السيميولوجية » والعملية ، ان الخط لا يرضي كل حاجات الفنان التعبيرية ، فمن



كريستو تاكي اريستا - يونان - خشب

الناحية العملية ، ان الخط ليس الا تتابعاً لحركة أو مجموعة نقاط ، فالنقطة هي الحد الأدنى في الاشارات البصرية ، هذا ما حاول بارتولوزي والحفر بالطريقة السوداء والقلفونة والروليت والكبريت والسكر والملح .

ان العدول عن الخط كعنصر أساسي باللغة التشكيلية ، يعود الى نظرية [ليونادو دافنشي] برفض الفصل بين الشكل والرسوم والأرضية ، بل

توجد قيم لونية مستمرة ، ان هذا الحل أكده (سينونيني) الصادر عام (١٤٤٣) ، بشرحه لطريقة « الدخان الخفيف » الذي يغشي الأشكال ، لذا رفض رامبرانت والانطباعيون تحديد الأشكال بواسطة الخط ، بل كانوا يعتمدوا على مبدأ الظل والنور في التشخيص ، فبعين المشاهد قادرة على تمييز الأشكال في حيز غير محدد بخطوط .

ان ظهور « حفر الحجر » قد دعم مبدأ التنقيط في الرسم ، لأن حجر الطباعة مؤلف من ذرات ناعمة تحول كل الخطوط والسطوح الى ذرات ونقاط ، وجاء بعد ذلك الهليوغرافير والفونوغرافي في عام ١٨٣٩ ليؤكد مبدأ النقطة في تركيب الصورة ، نحن نعلم أن التصوير الضوئي قائم على مبدأ النقطة ، فالظل والنور ، والخط ، والسطح ، والقماش ، والزجاج ، والخشب وكل ما تحمله الصورة مؤلف من حبيبات أملاح الفضة ، التي تتجمع وتتفرق ، وتصغر وتكبر لتعبر عن قيم ودرجات اللون .

إن مبدأ الأوفست المعاصر و (الكمبيوتر) قد تابعا هذا المبدأ وطبق مبدأ (الترام) الذي اكتشفه « بيرشتود » في عام ١٨٥٧ والقائم على مبدأ النقطة المنتظمة ، أن الكمبيوتر اتبع مبدأ النقاط المنتظمة ، فالصورة ، والنص ، والخط مؤلفة من نقاط ليس فقط منظمة بل محسوبة ومرقمة ، عن طريق تجمعها وتفرقها نستطيع التعبير عن كل أنواع الخامات كالزجاج والحجر والقماش وكل أنواع الرسوم مهما كان نوع التقنية المستعملة (لون زيتي ، مائي ، حبر صيني ، قلم رصاص .. الخ) .

ان مبدأ (الكمبيوتر) يعتمد على القوانين « الفيزيوبسيكولوجية » للرؤية البصرية التي تعتمد على مبدأ تجزيء الأشكال الى وحدة صغيرة جداً قابلة للتنظيم والقيادة والحساب والتكرار والجزاء والمضاعفة الا وهي النقطة . أو بعبارة أخرى تحولت النقطة الى « لغة المكنة » أي ما يسمى (البازيك) ، وهي لغة مبرمجة بشكل أوتوماتيكي ، وهي عبارة عن مجموعة من « ٥ ، ١ » « أي صفر وواحد » ، مرتبة في ذاكرة الكمبيوتر ، فكل « ٥ ، ١ » تشكل ما يسمى بيت Bit أي نقطة وكل ثمانية بيت مجتمعة تشكل وحدة تسمى « أوكته » ، لقد أصبحت النقطة أو الاشارة المثل المادي للمعلومات ، فهي عبارة عن اهتزاز ضوئي محمل الى العين ، والشاشة المعلومات المرئية ، فهي محسوبة ، فهي اشارة عددية قابلة للحساب بواسطة « السكانير » ، بمعالجتها وتحليلها تحصل على المعلومات المفيدة لبناء وطباعة الصورة ، ان معالجة الصورة بواسطة النقطة العددية أصبح من من أهم العلوم المعاصرة .

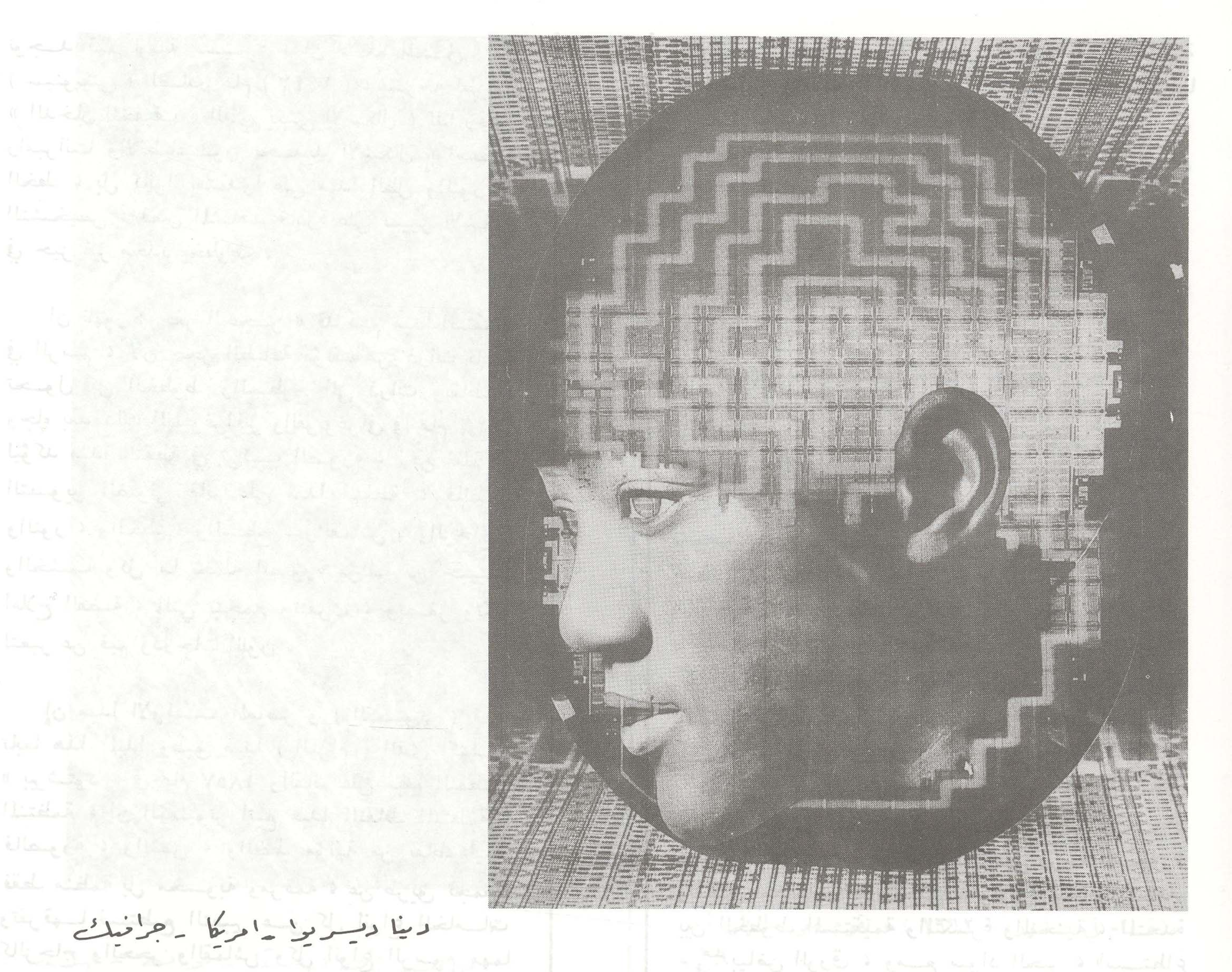
حيث يمكن تحليل واعادة تكيب ونقل الصورة والبيانات والرسوم المعقدة بسرعة كبيرة جداً . ونقلها وبحفظها على شكل أرقام حسابية .

٣ ـ الأسلوب التعبيري والبحث عن جماليات جديدة :

لقد تابع تطور فن الحفر والطباعة تطور الخيال التشكيلي فحسن أدواته ، وانتقل في فن الحفر على الخشب الى الكمبيوتر عبر التأقلم المستمر لمستجدات خيال الفنان والعصر ، لقد حاول دور اخراج تقنية المنقاش من جمودها ، ان خطوطه لم تكن مكثفة بشكل عشوائي بل كانت تتقاطع بشكل عقلاني ومحسوب .

إذا أعطى مانتنيا لرسومه ملامح النحت ، فرامبراندت كان يشبك خطوطه حتى درجة الاعجاز ، وبفضل امكانيات الماء الثقيل ، والابرة الحادة الممتزج بين الخطوط المستقيمة والمتكسرة والمنحنية ، المتحدة مع بياض الورق ، ومع سواد الحبر ، استطاع رامبراندت خلق عالم في القيم اللونية المتجانسة ، على سطوح وبشرات متعددة الخامات ليحصل على تضاد بين الظل والنور ، لقد قام (رامبراندت) بتقديم نقلة جديدة نحو عالم الانطباع البصري فالأشكال صارت تغيب في ضباب أسود مؤلف من حطام خطوط متكسرة ومتراكمة .

اليوم تحرر الفنان من الحدود التقنية التي كانت تعيق عملية الخيال ، إن الاتجاهات في فن الحفر تريد الحصول على درجات لونية لا متناهية ، وخلط تقنيات متعددة تقليدية ومعاصرة بنفس الوقت ، لقد أصبح الفنان المعاصر يستطيع الانتقال بين التقنيات والأساليب المختلفة ، والحصول على خامات جديدة وتوزيع وتركيب الأشكال بحرية كاملة ، ان التقدم التكنولوجي سمح للفنان بالحصول على ظواهر فيزيولوجية وجمالية لم تكن موجودة سابقاً .



دينا ديسريوا - امريكا - جرافيك

خامساً ـ الجرافيك التواصل وتحولات الكتابة

محمد نور الدين افاية
من المغرب

في محاورة فيدون يسري أفلاطون أن [المرء اذا امسك بالصورة فإنه تمكن من الامساك بالروح] وفي عرف هذا الفيلسوف ، أن هـذه العملية ليست في متناول أي كان ، ولا سيما مـن يبقى مـن الناس مشدوداً الى العالم الحسي ، اذ الحكيم وحده ـ المالك لقواه العقلية ـ ، هـو الذي يستطيع التخلص من اغراءات الاشياء العادية ، للكشف عن حقائق الصور والجواهر ، ومهما يكن من أمر هذا التصور المثالي ، باعتبار أن الحقيقة يستحيل امتلاكها في عالم الواقع ، ما دامت تسكن عالم المثل ، وعملية التقاطها متوقفة على عقل تأملي ، متعال ، فإن أفلاطون وان ألح على [فلسفة العقـل] وجعله أداة وحيدة ، للانتقال من الحسي الى العقلي ، والمثال ، فإنه في نفس الآن ، افسح المجال للمخيلة وللقدرة التخيلية ، على خلق صور غير مرئية بشكل محسوس .

ان (الفلسفة) بحكم اعتمادها الكبير على العقل أهملت ، بأشكال متفاوتة ، الملكات الاخرى للانسان من مخيلة وحس ، الخ . لأنها تعتبر أن المخيلة عنصر يشوش على عمل (العقـل) ، كما يقول ديكارت . لذلك يتعين اقصاؤها ، من عملية المعرفة ، لأن هذه الأخيرة هي نتاج فعل عقلي خالص ، يتخذ من مبادىء العقل منطلقه ومرجعه .

قد تحصل الاشارة الى (المخيلة) ، من زاوية اعتبارها تنتمي الى مجال نظرية الأدب ، أو تخص عالم التصوف والأديان ، ولكن أن يهتم بها داخل حقل التفكير الفلسفي ، فإن ذلك لم يحصل الا في حالات نادرة جداً ، لا شك أن للمنطق الفلسفي اعتباراته المبررة في تعامله مع موضوعات المخيلة والمتخيل ، اذ تلتقي فيها (الأساطير) و (الحكايات) و (القصص) و (الأحلام) ، وكل الانتاجات الرمزية التي تتخطى ضوابط العقل ، لكن تهميشها ، والنظر اليها وكأنها تشوش على العقل، معناه التعامل مع الذات الانسانية من زاوية أحادية لا تسري فيها الا العقل ، وأما الحلم المتخيل والحواس الخ ، فإنها ملكات ، أو تعبيرات رمزية ، إن لم تكن لا عقلانية فإنها على الأقل ما دون مستوى العقل ، غير أن الانسان ليس عقلاً وحسب ، كما أنه ليس وعياً وحسب ، بل انه كائن (تناقضي) ، يحتمل في كينونته الرغبة ، والحلم ، والعقل ، والواقع ، وتعتقل في داخله كل الملكات ، وتصطرع لتتفجر في أشكال لغوية ورمزية ، قد يطغى عليها الجانب العقلاني ، كما قد تعبر عن سمات جمالية ، لا تخضع بالضرورة للنسق العقلي السائد ، ثم ان ما يسمى بالعقل أو العقلاني هو في الأساس ، نتاج تربية ورؤية وثقافة ، وبالتالي تعبير عن نظام وعن سلطة ، وهكذا تغدو تعبيرات المخيلة ، والصيغ الرمزية المتعددة ، التي لا تستجيب ضرورة لمقاييس العقل ، وللنظام ، وخروجاً عن قيم التربية ، وتشويشاً على السلطة ، هذا ما تعتقده النزعة العقلانية على الأقل .

غير أن ابتكارات (الحداثة) منذ القرن التاسع عشر ، تبدلت النظرة الى الصورة ، والى انتاجات المخيلة ، بشكل لا مثيل له ، فاكتشافات الصورة الفوتوغرافية والسينما والتلفيزيون وازدهار صناعة الكتاب وتوزيعه ، خلخلت صرامة الخطاب العقلي ، وأصبحت رموز هذه الاكتشافات ، وانتاجاتها تتواصل مع متخيل الانسان أكثر مما تتحاور مع عقله ، وانتقلت الصورة بمختلف تعبيراتها، ومجالاتها ، من منطقة الظل والهامشية إلى موقع اصبحت فيه مادة مرئية تتغذى بها العين في كل اتجاهات الخدمة ، وتحولت المدينة الى خزان رمزي، ودلالي تحتل فيه الصورة مكانة استثنائية ، وكان التغيرات الجذرية التي أسستها (الحداثة) والرموز البصرية التي تنطبع على اكل افضاءات المدينة المعاصرة، تعطي أكثر من مبرر ، لاستدعاء المقولة الأفلاطونية التي تؤكد على [أن المرء الذي أمسك بالصورة فإنه تمكن من الامساك بالروح] .

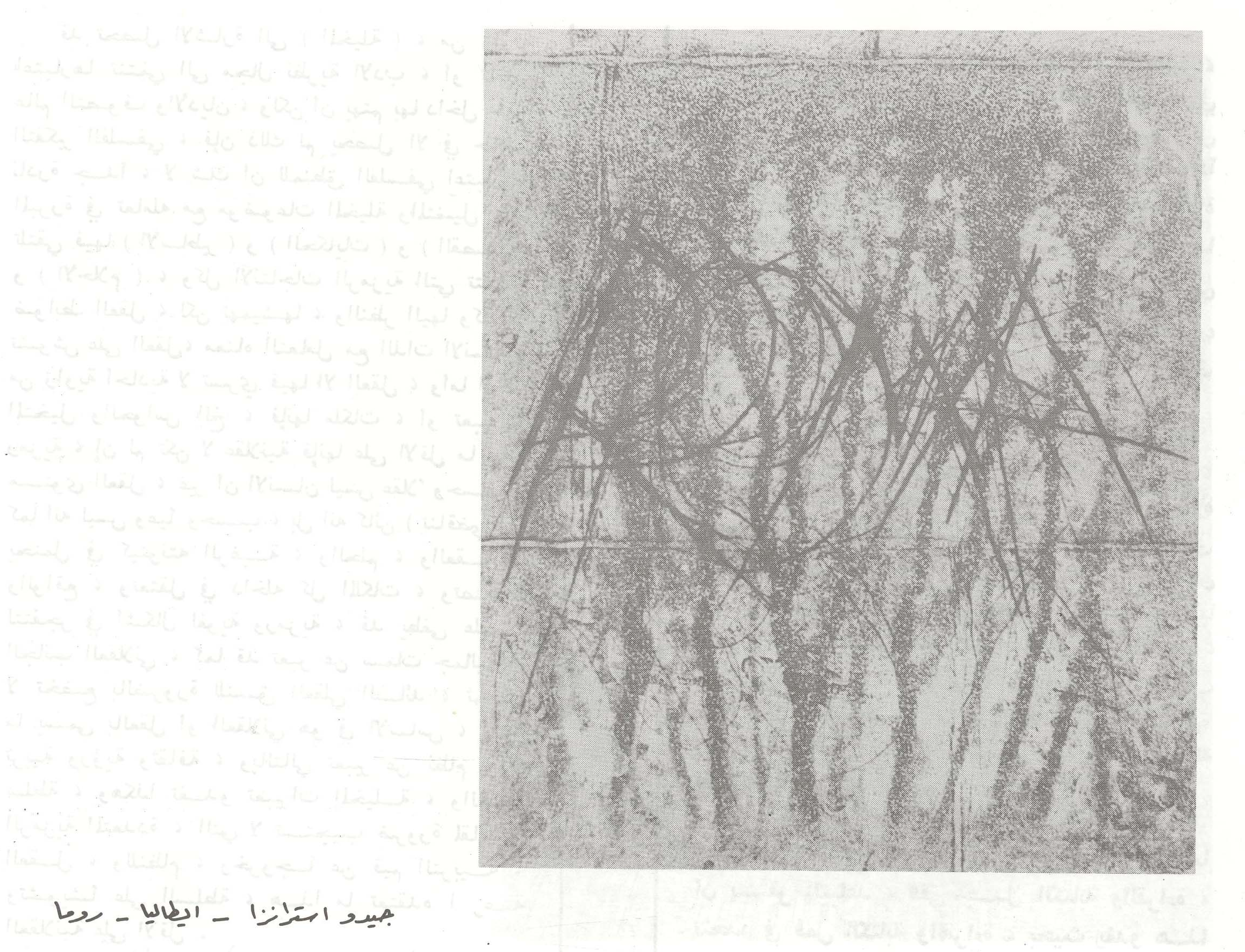
لا نسعى الى القول بأن الصورة في الزمن المعاصر ، هي روحه الوحيدة بالضرورة ، أو اننا نسترشد في مقاربتنا للصورة ، والمتخيل ، بخلفية افلاطونية ، بل ما نود التاكيد عليه هو أن (الصورة) باعتبارها نتاجاً من انتاجات المخيلة والحس الابداعي ، اصبحت أداة حاسمة من أدوات التواصل ، سواء اعتمد هذا التواصل على (العقل) أو على غيره من الملكات ، التي يحوزها الانسان ، وغدت رموز المتخيل بالتالي مصدراً من مصادر التبادل على الصعيد الثقافي والانساني .

والكتابة بمختلف اجناسها ، واساليب تعبيرها ، تشكل مجالاً غنياً للعقل التخييلي ، وهو بصوره ومجازاته ، وتنبيهاته ، واساطيره يمكن ان يخلق فرصة للحوار الثقافي ، احيانا ، اكثر مما يمكن ان يوفره اهتمام عقلاني صارم ، فالكتابة بوضعها تجلياً للمخزونات الواعية ، واللاواعية لجسد الكاتب ، ينص في مبدئها نداء متغير ، كما ان النص المكتوب يمثل دعوة للقاء بين متخيل الكاتب ، والقاريء المفترض ، الذي هو بدوره سيقرا من منطلق متخيله الرمزي الخاص .

وداخل هذه العملية اما أن يحصل التفاعل ، واما أن يستقر التباعد ، ففي جدل الكتابة والقراءة ، تتحدد في فعل الكتابة والقراءة ، بحيث يغدو هذا الجدل ، اما تكثيفاً لارادة كيفية ، واما تعبيراً عن ارادة حوارية .

ان الانتعاش ، والانتشار الهائل لمختلف اشكال الكتابة الموجهة للقراءة ، فرضا على الانسان في الزمن المعاصر ، ان يشمل رموزاً ، وعلامات ، وصوراً ، ورسوماً اشهارية ، وتخطيطات غرافيكية ، بشكل لا مثيل له في التاريخ البشري ، فالكتابة كيفما كانت انواعها وتخطيطها ، لم تكن فعلاً مجانيا في يوم من الأيام ، إذ انه بإعطاء حضور مادي مرئي للفكر وللكلام اللامرئي حضور حقه ذلك في الزمان والمكان ، كانت الكتابة وما زالت تستجيب لوظائف محددة ذات طبيعة روحية ومادية .

لذلك فان دمقرطة الكتابة ، كانت اول خطوة نحو خلق نزعة انسانية ، لا سيما في حوض البحر الأبيض المتوسط ، فالانتقال من المقدس الى الدنيوي ، من



جيدو استرزا - ايطاليا - روما

الهيروغليفية الى الابجدية ، يظهر - أي هذا الانتقال - اهمية الوظيفة الاجتماعية التي بدلت الأشكال التخطيطية ، والفرافيكية ، فالمسيحية ، مثلاً ، حيث اختارت الكتابة اللاتينية ذات الأصل اتدنيوي لنشر الفكر المسيحي ، اصبحت الكتابة في متناول عدد واسع من الناس ولعبت المطبعة من أجل ذلك دوراً حاسماً .

واذا كانت كل النصوص ، توضع من أجل القراءة ، فإن كل اشكال الكتابة ليست موجهة بالضرورة للقراءة ، فحينما نشخص الكتابة المقروءة ، والكتابة المرئية ، فإننا إما نفكر في كتابة النصوص الأدبية وغيرها ، أو في الكتابة الفرافيكية، والتخطيطية ذات البعد التزييني أو الابتهاري .

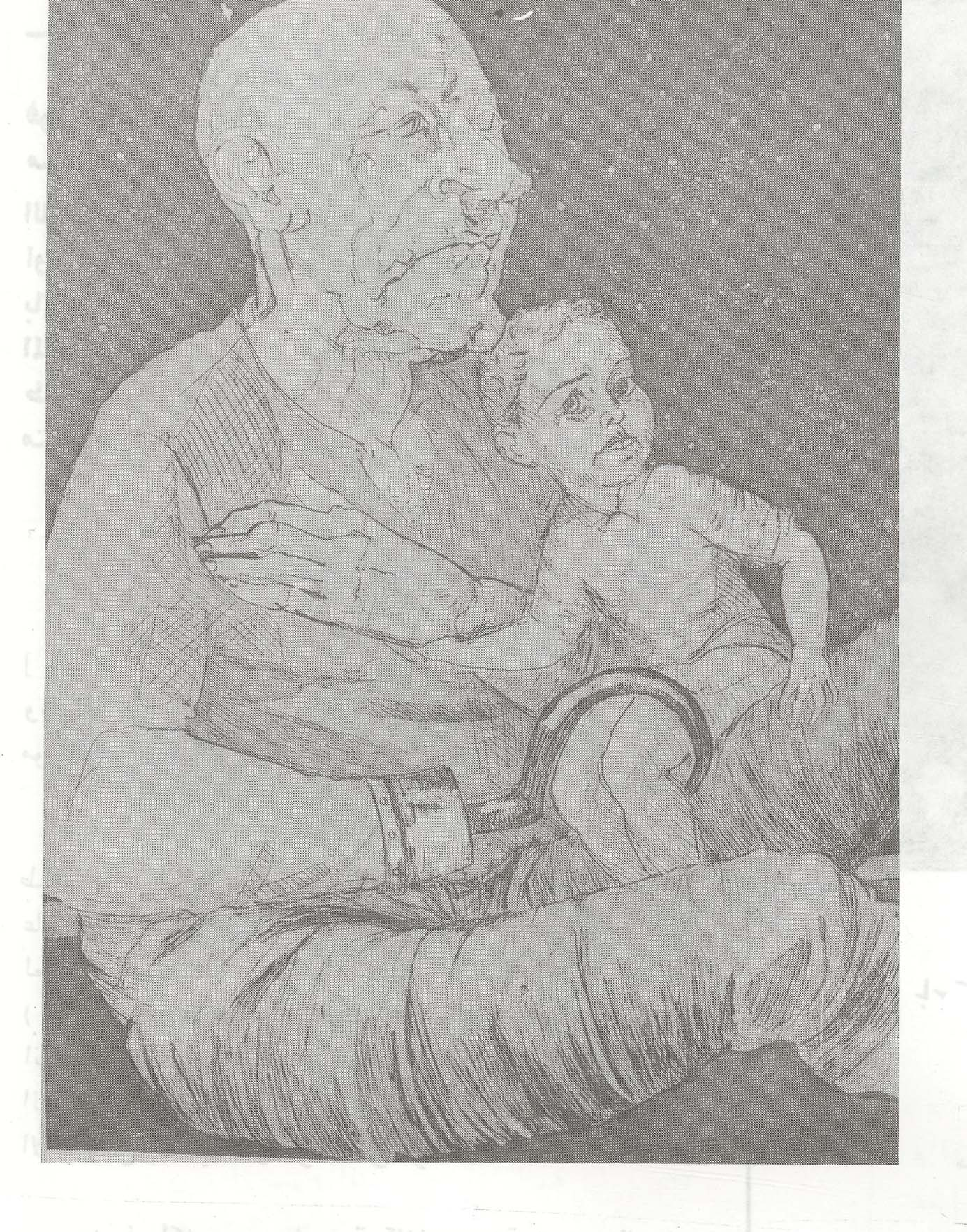
إن الوظيفة الأولية للكتابة المخطوطة ، أو التيبوغرافية تنقل في الدرجة الأولى ، في تحويل الكلام اللامرئي الى مادة مرئية ، أما في مستواها الأعلى فإن الكتابة المتحررة من كل الأعراف ، يمكنها أن تتسامى عن الخطاب حين تتخذ أبعاداً أخرى ، بفضل السحر التعبيري للأشكال ، لتكشف عن ذلك القسط من الفكر الذي لا تتمكن الكلمات من ترجمته فهي تقدم الينا ما لا يقال ، مثل ما نجده بشكل متيسر .

سادساً - فن الجرافيك

وسيط اتصال الجرافيك

غسان السباعي
من سورية

تستخدم عبارة (الجرافيك) لتمييز كافة



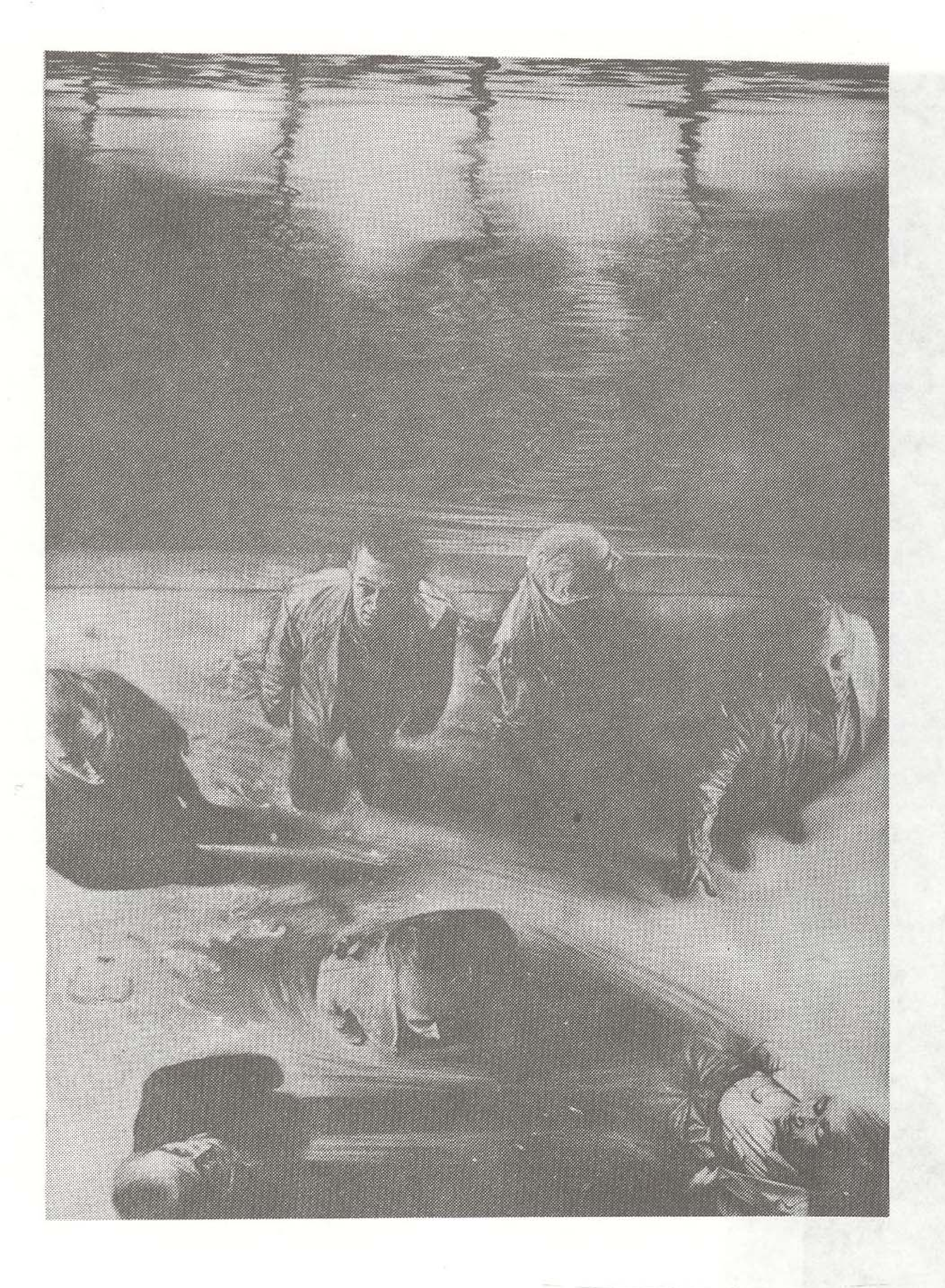
بولد زيجو - المولد التائه والخطاف - معدن

النشاطات ذات العلاقة بتقنيات الخط ، الا أن في هذا التعريف الكثير من العمومية والابهام ، يمكن أن يؤدي هذا التعريف الى بعض الفوضى والغموض والى الخلط وعدم التمييز بين النشاطات التي لا تقوم بينها أي علاقة ، كما هو الحال بين التعبير الفني بمعناه الانتاجي الضيق ، وبين مختلف أوجه التصميم الجرافي ، أو الاتصالات البصرية المعدة مسبقاً لتعميمها على الجماهير العريضة .

ان السبب في اختلاف [الجرافيك] الذي نحن بصدده عن النشاطات الجرافية الأخرى ، انها قبل كل شيء تنقل بوسائل الاتصال الجماهيرية ، أي بوسائل الاتصال الواسع الانتشار ، والطباعة من أكثر تلك الوسائل شيوعاً وتقليداً ، كذلك فإن التلفزيون ، والسينما ، ولا سيما الشارع [باعتباره مكاناً لعرض الوسائل البصرية] وسائل اتصال جماهيرية .

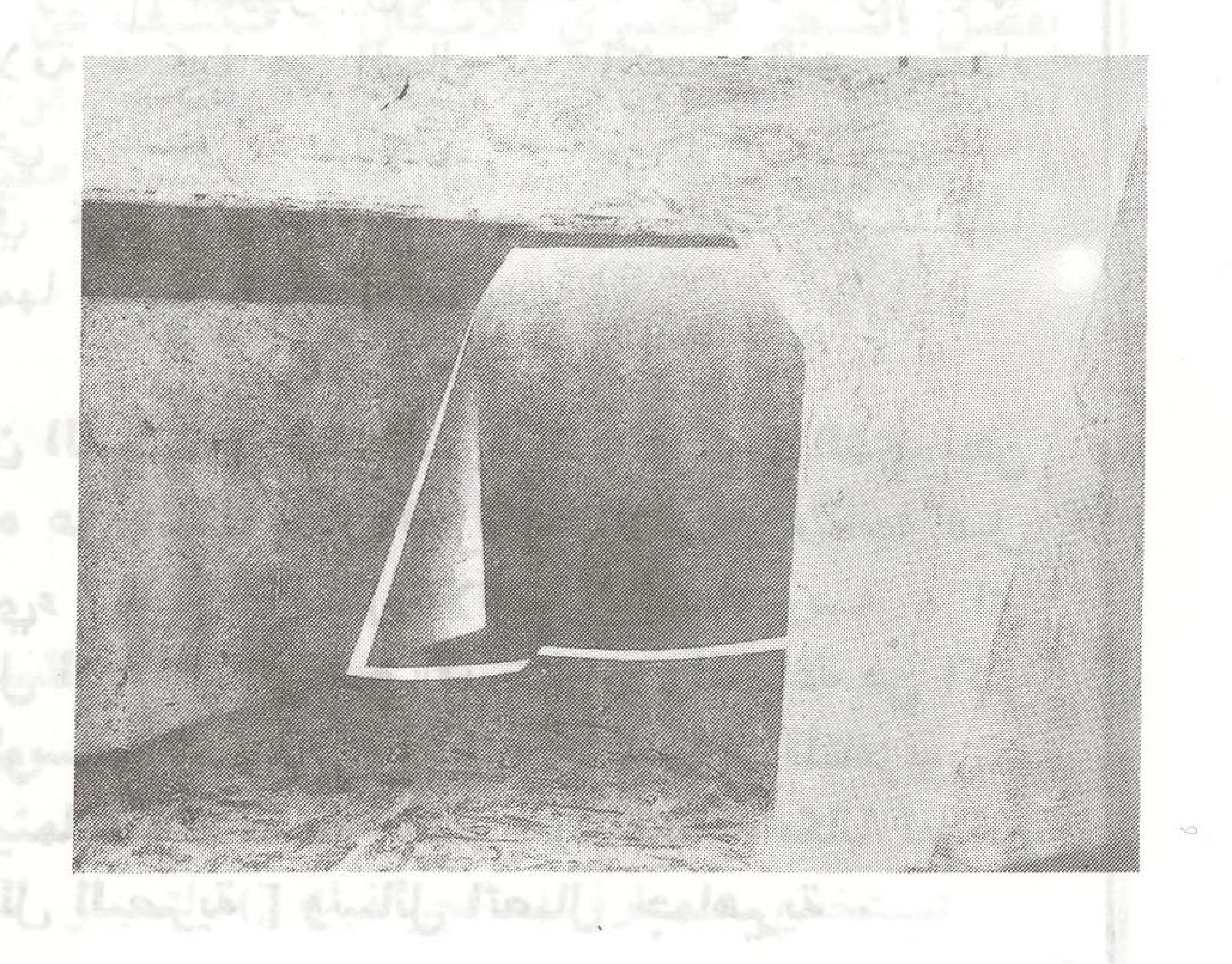
وينتج المبدأ الرئيسي ((للاعلام)) على انه يصدر عن شخص يرسل ، أو مجموعة مرسله ، ويوجه الى مجموعة مستقبلة ، بفضل قنال محددة ، وبما أن نقل الرسالة المرموزه يتم بين انسان ، وانسان ، أو بين آلة وانسان ، فقد اعتمدت الاتصالات البصرية ، والتصميم الجرافي ، في انتشارها الطبيعي على وسائل الاتصال الجماهيرية ، وعلى تقنيات نسخ الصور ، بوجه عام والجرافيك بهذا المعنى : هو اذن [تقنية بصرية لخدمة منتج العمل ، وذلك العمل الخاص بصاحب العلاقة ، الذي يمكن أن يكون فئة لها اهميتها ، أو جموع منتفعة (مستخدمة) [وبإمكاننا القول : [ان نجعل عملاً ما شائعاً وقابلاً للتداول بصفته ((الجرافيك)) .

وقد يكون من المفيد أيضاً أن ننقل بعض العبارات في هذا الموضوع من كتاب الدكتور ثروت عكاشة



باسترناك موريس - قناة - نحاس

ايوانزا واديكا - بولندة - خليط



[المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية - انجليزي - فرنسي - عربي] ، (فن المرسومات المطبوعة (Graphic - Arts) . هو فن الرسم فوق السطح ، لاستخدامها في طبع نسخ متعددة ، مستنسخة من الأصل الواحد ، ويتم اعداد هذه اللوحات المرسومة بالكشط بالأزميل على الخشب ، أو الرسم بالقلم الشمع على الحجر ، أو الخربشة بالابرة على المعدن ، وتحويل السطح الخشبي أو المعدني الى مساحات مختلفة الغور والنتوء ، ويمكن طبع هذه المرسومات أما بلون فردي Mono أو بألوان متعددة Poly .

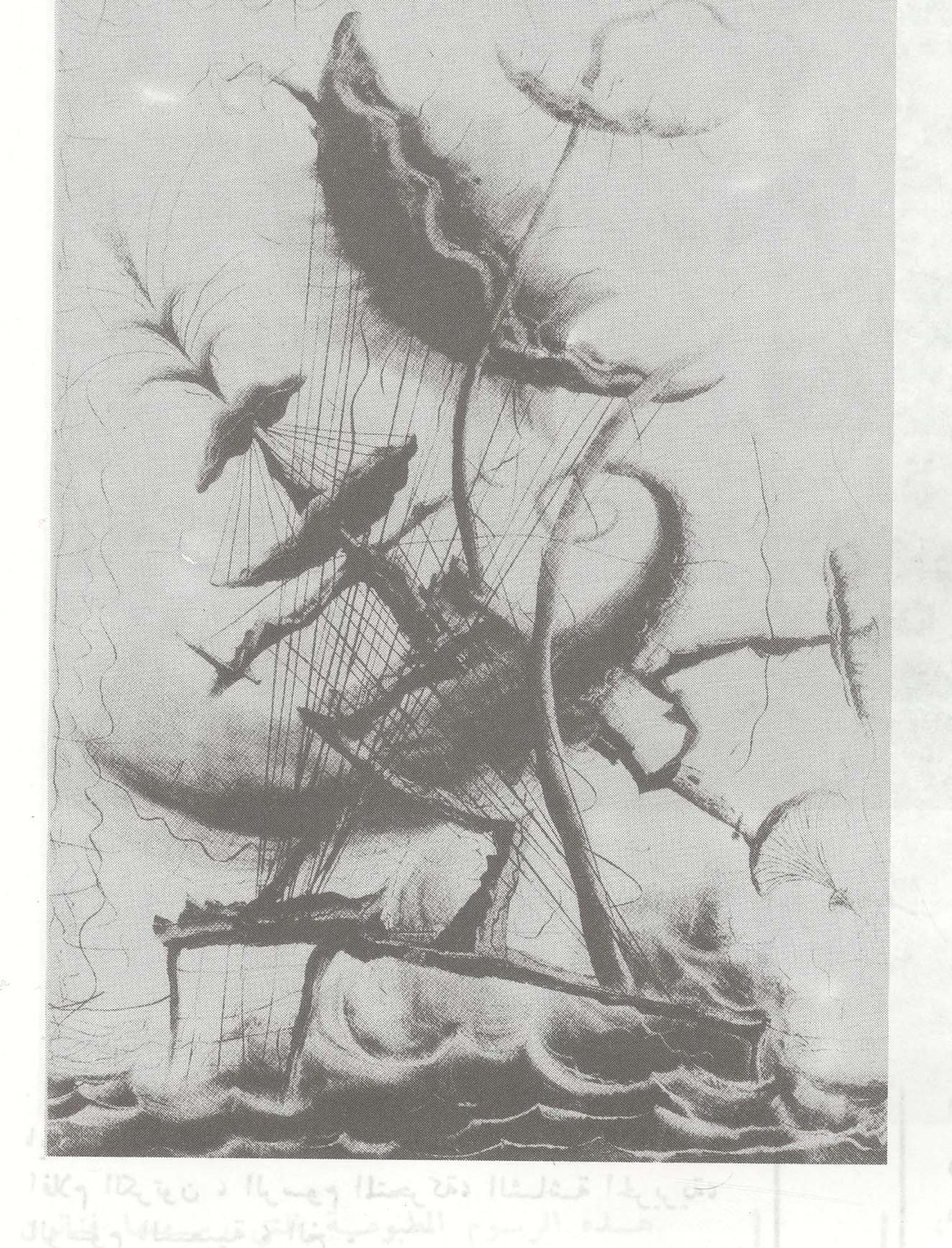
١ - مدخل الى البحث:

بعد أن أوردنا بعض التعريف بما تعنيه عبارة [جرافيك] علماً أننا لم نجد حتى الآن تعريفاً محدداً ودقيقاً في اللغة العربية ، سوف ندخل في صلب موضوعنا : [فن الجرافيك وسيط اتصال] .

منذ أن رأى الانسان الأول (طبعة) أقدام أو طبعة ليد ملوثة بسائل ما (ماء زيت دم .. الخ) ، على جدار أو أرض رملية أو طينية ، وعرف أنها أثر لحيوان معين أو لانسان ، تحققت معرفة الانسان على (أول جرافيك) ، واستدل من خلال هذا الأثر أن انساناً ما ، أو حيواناً قد مر من هذا الأثر ، وفي التاريخ القديم حكايات كثيرة عن (الأثر) ، وعن اقتفاء الأثر وعن تحديده ومعرفة من تركه .

منذ أكثر من خمسة آلاف سنة صنع انسان ما بين النهرين [الأختام الاسطوانية] ، كوسيلة للختم وللطبع على الألواح الفخارية ، واعتبرها كوثائق رسمية أو كعقود متعارف عليها بين الناس ، وكان الختم بما حفر عليه من رسوم لحيوانات أسطورية ولآلهه مقدسة ولنباتات وغيرها ، رمزاً يعرف بصاحب الختم ، وهو البديل عن توقيعه يستطيع بواسطته توقيع (طبع) النسخ العديدة ، والمتشابهة تماماً ، ومن الواضح أن الأختام الاسطوانية كانت وسيطاً جيداً استخدمه الانسان القديم ، بين المرسل صاحب الختم ، وبين المتلقي ، وحتى يومنا هذا يستعمل الناس الأميون نوعاً من الأختام المعدنية المحفورة عليها أسماء أصحابها ، ليوقعوا بها الكتب ، والوثائق ، بسبب عدم معرفتهم بالكتابة .

من خلال هذه الأمثلة ، حاولنا الاشارة الى هذه



كرستو كارد جاليف - بلغاريا - هذا من أجلك

الوسائل الأولى ، التي تعرف عليها الانسان ، وصنعها ، مستخدماً هذا (الجرافيك البدائي) وهذه الطباعة الأولية ، لإيجاد النسخ المتكررة والمتماثلة ، ومن طريقة استعماله نرى بوضوح كيف كان فن الجرافيك وسيطاً جيداً بين الناس .

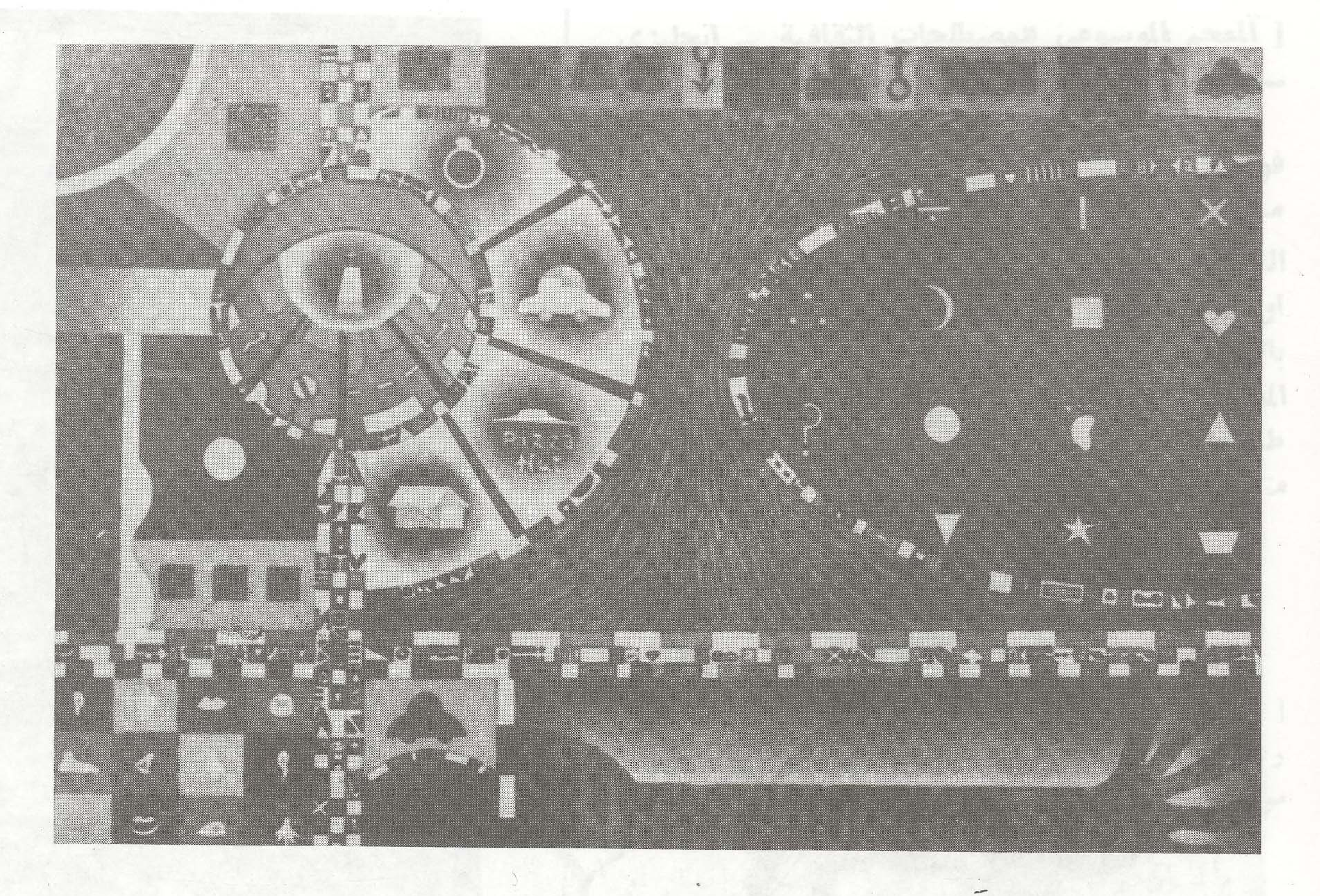
لقد كانت خصوصية فن الجرافيك منذ القديم وحتى هذا العصر أنه فن النسخ العديدة المتشابهة (أو ليست العمل الوحيد) وكان الهدف من هذه النسخ الكثيرة ايصالها الى عدد أكبر وأوسع من المتلقين .

وإذا كانت من خصوصية (فن الجرافيك) أيضاً [الحاجة لايصال معلومة ما] من مرسل الى متلق [شخص أو جماعة] ، فقد كان (العنصر الجمالي) على الدوام متضمناً لهذه الوظيفة أي أنه فن ووظيفة، ولعل هذا (الابداع الفني) فيه هو الذي اقرب هذه الوظيفة الى افكار الناس وأحاسيسهم ، ولعل أيضاً هذا الابداع الفني هو (الوسيط) الهام ، للوصول الى أكبر عدد من الناس من خلال جميع تقنيات فن الجرافيك .

فن الجرافيك وسيط اتصال :

لقد كان (فن الجرافيك) وسيط اتصال واسع في مجالات مختلفة :

١ ـ الجرافيك كلوحة فنية هدفها ابداعي بحت ، قائم بذاته ، منفذة بتقنيات فن الحفر المعروفة : أوفورت Eaufort ، ليتوجرافي ، حفر على الخشب أو اللينوليوم ـ الخ .



ناتايا براكيت جينوراك - تايلند - انسان في حضارة - حفر

٢ ــ الرسوم المطبوعة : الكتب ، رسوم ايضاحية ، أدبية ، ثقافية ، علمية ، قصص الأطفال ، أفلام الكرتون ، الرسوم المتحركة، الشاشة الحريرية، الرسوم الشعبية ، الخ .

٣ ــ الاعلان : السياسي ، التجاري ، الثقافي ... الخ .

٤ ــ التصاميم المطبوعة : المغلفات ، المعلبات ، تصاميم الملصقات لمختلف السلع : مواد غذائية ، ادارية ، مواد وأدوات علمية ، منتوجات مختلفة ... الخ .

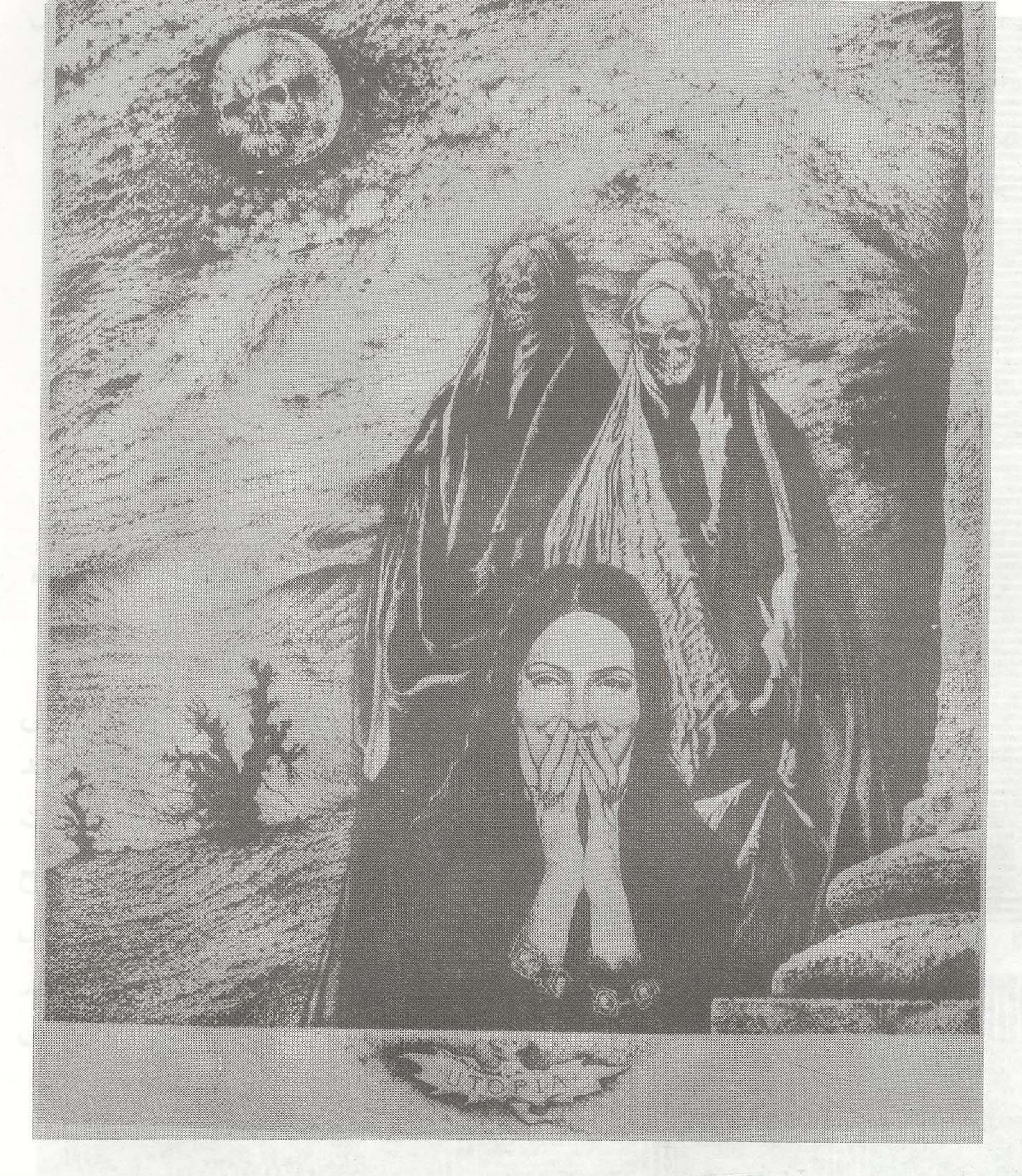
٥ ــ الكتابة : لوحات مطبوعة لآيات قرآنية ، أحاديث شريفة ، حكم وأمثال ، الخ . من المفيد أن نذكر أن الاتصال من المهام الرئيسية للأعراف المكتوبة ، فرسوم الكلمات الممثلة لفكرة ستصبح شكلاً تعبيرياً خاصاً للرسم الطباعي **Typographique** متضمناً معنى النص ، ولقد تم ظهور هذا النوع من الرسم في القرن السابع عشر ، ولكن المستقبلين والكتاب ، وفناني (الدادا) بعثوه من جديد في مستهل هذا القرن .

٦ ــ اللوجو **Logo** الرسم بالرمز أو الشعار : شعار لدولة ، شعار لشركة ، لمؤسسة ، لحزب سياسي ... الخ .

أعلن « آلان فليتشر » في معرض حديثه عن الرسم بالرمز (لوجو) [من الممكن رسم الحرف الأول من اسم شركة بشكل صريح لابراز طبيعة عملها واهتماماتها] .

الاتصال :

لا بد من أجل عملية الاتصال أن تتم بين مرسل ومتلق ، وقد عدنا بعضاً من هذه الاتصالات بواسطة (فن الجرافيك) ، وفن الجرافيك بما يحمله من امكانيات خطية ، ولونية ، وطريقة التكوين ، يستطيع أن يوظف هذه الامكانيات التي تختلف حسب الجهة



جان مارتان ـ المدينة الفاضلة ـ حفر وملصقات

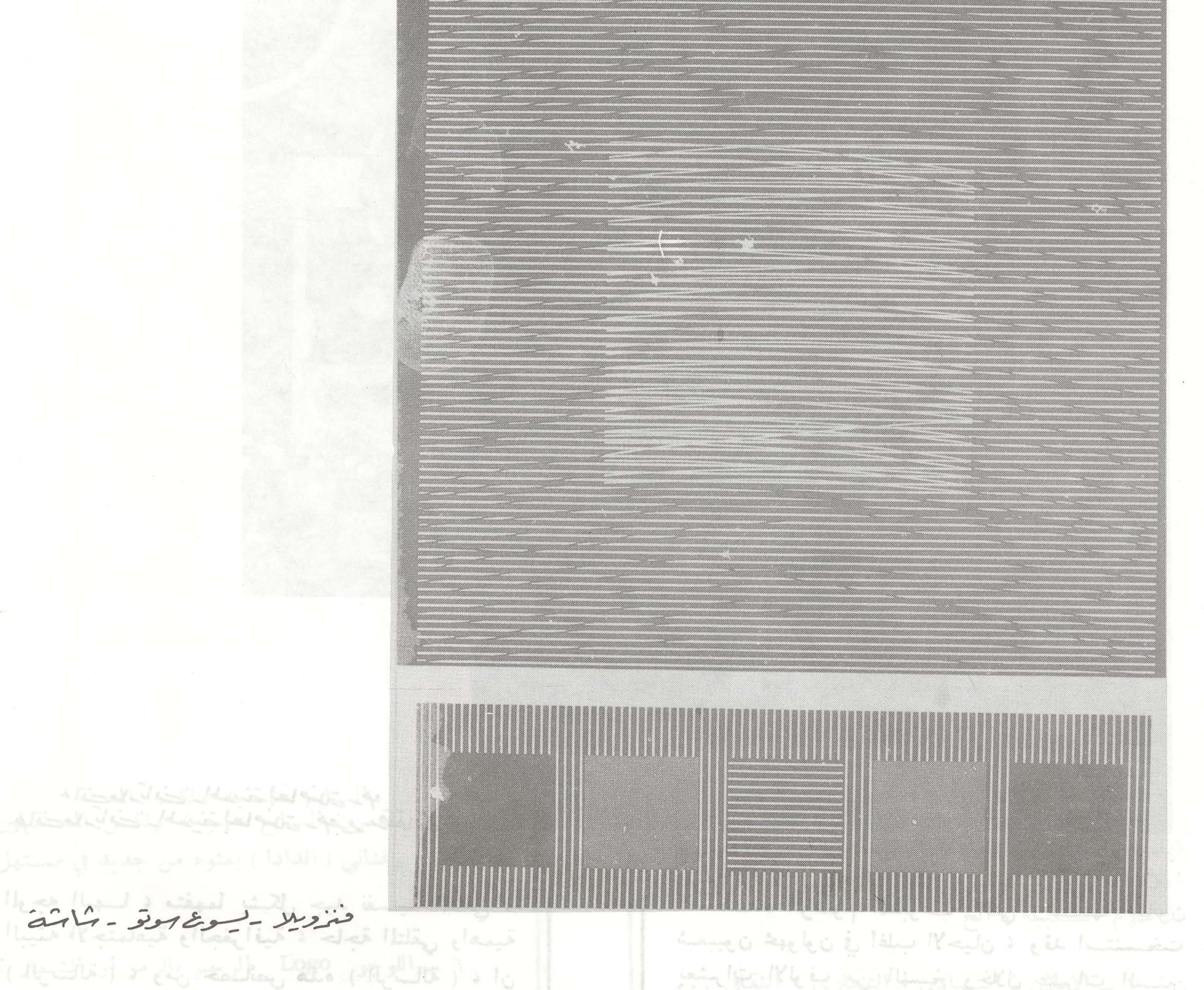
الموجه اليهـا ، متفهماً بشكل جيد نفسية المتلقي ، البيئة الاجتماعية والجغرافية ، حاجة المتلقي وأهمية (الرسالة) ، ومن خصائص هذه (الرسالة) ، أن تكون بسيطة ، وبعيدة عن التعقيد ، ومعبرة بشكل واضح وسهلة التفسير ، جذابة ومختصرة الى أبعد الحـدود .

ان الدخـول بالتفصيل بفن الجرافيك كوسيط اتصال بمختلف المجـالات التي عددناها يحتاج الى شرح طويل ودراسة مستفيضة ، وسأكتفي بدراسة نموذج واحد على سبيل المثال موضحاً فكرتي عن هذا الوسيط ، ونموذجي هـو [فن الجرافيك الشعبي كوسيط اتصال في بلادنا] إن فن الجرافيك الشعبي ، يتناول موضوعات معروفـة : كعنتر أبو الفوارس ، عنتر وعبلة ، الزير سالم ، الحسن والحسين، البراق النبوي الشريف ، خالد بن الوليد ، عشرات المواضيع الأخـرى .

هـذه الرسوم المطبوعـة التي رسـمها فنانون شعبيون مجهولون في أغلب الأحيان ، وقد استنسخت بعشرات الألوف من النسخ وخلال عشرات السنين وحتى اليوم ، وسنحاول دراسة هـذه الأعمال من حيث الخط واللون والتكوين ، وكيف كانت وسيط اتصال .

الخـط :

رسم الفنان الشعبي خطوط الشكل (العنصر) ، بطريقة بدائية ، بسيطة ، بعيدة عن المفهوم الأكاديمي لنسب (التشريح) ، وبشكل مبالغ فيه بعض الأشكال (كالشارب الضخم) تعبيراً عن الرجولة والشجاعة ، والعيون الكبيـرة الغاضبة معبرة عن العزم والقوة ، والسيف الضخم الصارم ، الذي يشطر الخصم الى شطرين ، والحصان القوي والجميل ، وكذلك ملابس وملامح (عبلة) الرقيقة بخطوط جميلة ومزخرفة .



فنزويلا - يسوع سوتو - شاشة

اللـون :

ضمن الخط الذي يمثل الشكل المرسوم ، وضع الفنان الشعبي :لوانه صريحة بسيطة مسطحة بلا ظل ونور وبلا تدرجات ، وهي قليلة بشكل عام ثلاثة أو أربعة الوان على الأكثر .

التكوين :

وزعت الأشكال المرسومة في فراغ اللوحـة على سطح الوجـه (بلا منظور) ، وعندما وجـد الفنان الشعبي بعض الفراغـات في المساحة ملأهـا ببعض التعابير المكتوبة [أسماء أبطال الموضوع غالباً] ، لقد توجهت هذه الرسوم المطبوعة الى الجمهور الشعبي الواسع وقـد حملت معهـا (وسيطها الجرافيكي) الخاص بها ، وهذا الوسيط الجرافيكي المرسل من فنان شعبي بسيط ، الى جمهـور شعبي بسيط ، يمتاز بالبساطة ، وعـدم التعقيد ، وبالتلقي المباشر وبدون تفسيرات .

فالخط المرسوم ليست فيه مهارة وشطارة الفنان المتعلم ، لأصول التشريح الفني ، أو لعلم المنظور ، أو لمشاكل الظل والنور ، وهو الخط الذي يترك في نفس الانسان الشعبي الإحساس أن باستطاعته أن يرسمه.

كذلك (الألوان) الموجودة فهي واضحة بسيطة ، ليس فيها ذلك المزيج المتعدد والمعقد ، الذي لا يعرفه

الانسان الشعبي ولا يستعمله في حياته أو حاجياته ، إنها ألوان بسيطة مألوفة ومستعملة جداً لديه ، والتكوين أيضاً بسيط وواضح وليس فيه أي تعقيد ، ان الوسيط في هذا الفن الجرافيكي استطاع الوصول، وبسهولة ، وببساطة من المرسل الى المتلقي بلغة يفهمها الطرفان ، والوسيط الجرافيكي هذا يحمل ضمناً تقنيه ونفسية وتفكير المرسل والمتلقي .

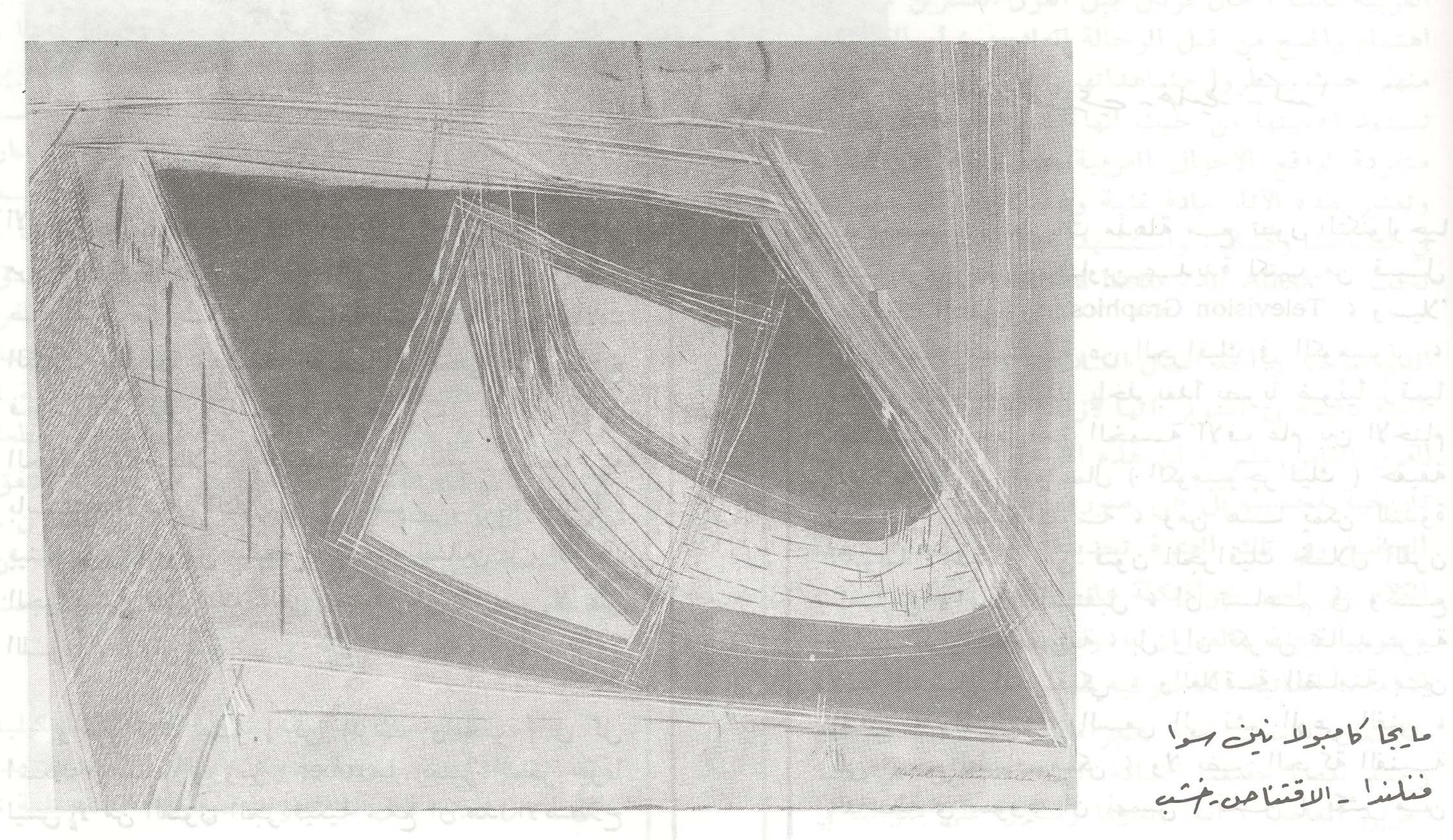
حاولت شرح هذا النموذج من فن الجرافيك كوسيط إيصال لكي أقول ان كل وسيط آخر من (فن الجرافيك) سوف يوصلنا الى بعض النتائج التالية :

– ان فن الجرافيك ؛ وسيط اتصال يتحقق بتقنياته المختلفة ، وبوسائله الخطية واللونية ، وسوف لن يكون وسيطاً واحداً ، لأن مضمون العمل (الرسالة) ، ليست واحدة ، وسوف تتعدد الوسائط ، وتتعدد تقنياتها فالخط واللون والتركيب في عمل جرافيكي غايته الدعاية السياسية مثلاً ، سوف يختلف بأسلوبه ومعالجته عن عمل آخر هدفه الاعلان عن شركة للعطور ، أو عن عمل للرسوم المتحركة للأطفال أو عن رمزاً وشعار لوجو Logo لشركة طيران أو شعار لدولة ، وسوف تكون هناك نماذج مختلفة ومتباينة من حيث طريقة الرسم ، أو التحوير ، أو اللون ، أو حجم ومقياس العمل والمكان ، الذي سيوضع فيه ليصل الى الجماهير شارع ، محطة مترو . ملصق على علبة دواء ... رسوم ايضاحية في كتاب ... الخ .

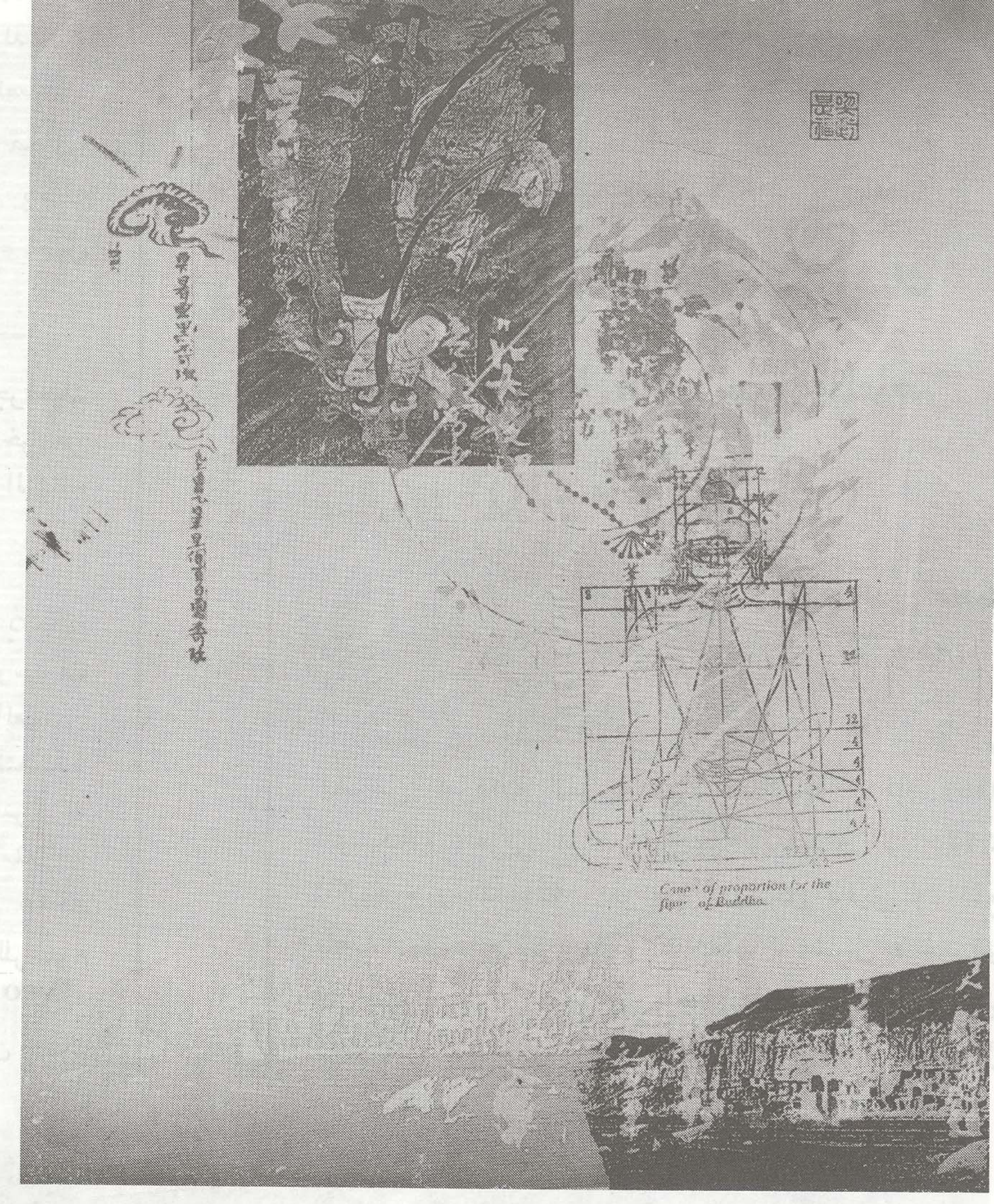
سابعاً : اتجاهات فن الجرافيك ومصادره في الفن العربي المعاصر (المقدمات ـ النتائج)

صلاح الدين محمد
من سورية

منذ أن دخلت كلمة (جرافيك) الألمانية الى قاموس المفردات العربية عبر الانكليزية ، فإن النقد التشكيلي العربي لم يعر أهمية كافية الى دلالات الكلمة ، ومعناها ، وتعريفها ، بشكل دقيق وواضح ناهيك عن عدم تعريبها أو ترجمتها ، بشكل لا غموض أو لبس فيه ، ومهما يكن أصل الكلمة يونانياً أو غير ذلك فإن الابهام في المصطلحات أو المقاربة في المعنى بل



مايجا كامبولا نين سوا
فنلندا ـ الاقتصاص بخشب



حفر جداري - خليط - كندا

الازدواجية فيه يزيد من اشكالات التلقي ، ويصعب من قدرات النقد في الايصال ، ويزيد من الأمر صعوبة ، هو عدم اتفاق ثقافات المنشأ على دلالات الكلمة نفسها وهذه حقيقة لا تخفى على المتابع فموسوعة الفنون بإشراف (هربرت ريد) ترى في الجرافيك اصطلاحاً جامعاً لكل الفنون التصويرية باستثناء الأعمال التلوينية (التصوير Painting) بينما يرى قاموس بينجوين للفن والفنانين بأن الأعمال الجرافيكية هي تلك التي تعتمد على الرسم لا على اللون .

والجرافيك هو [فن الرسم والحفر] في كل أشكاله ومعجم لوروبير Lerober يعتبر الحفر جزءاً ليس إلا من الفنون الجرافيكية ، مع أن هذا الاصطلاح قد خضع الى تطورات مذهلة مع تطور التكنولوجيا فبتنا نرى اليوم عناوين عديدة لكتب من قبيل جرافيك التلفزيون Television Graphics ، وسيلاً من الكتب التعليمية عن الجرافيك في الكومبيوتر ، بحيث بات الجرافيك يأخذ بعداً بصرياً ضوئياً رقمياً معادلاتياً ، يجعل من الخمسة آلاف عام بين الأختام البشرية الأولى ، وأعمال (الكومبيوجرافيك) حقيقة زمنية واضحة وملموسة ، ومن هنا يمكن للندوة الدولية (هذه) عن فنون الجرافيك خلال القرن العشرين وآفاق المستقبل ، أن تساهم في وضع تعاريف دقيقة ومفهومة ، بل وأن تكرس تقاليد عربية لآلية العمل الجرافيكي ، والعلاقة الضامنة بين المبدع ، والمتلقي ، والسعي الى نشر الوعي الفني ، على أوسع نطاق ممكن ، ولا يضير الحركة الفنية الناشطة في سورية أن نهمس (نحن) بكثير من

المكاشفة بأن التقدير الذي يحظى به (فن الحفر) مثلاً لا يرقى الى تقدير اللوحة الزيتية ، ولا ينظر اليه بالجدية المطلوبة من متابعي ومتذوقي الفنون التشكيلية التي لها بالفعل جمهور فني واسع .

إن دراسة (جذور الجرافيك) لا سيما جانب الحفر والطباعة فيه ضمن المعطيات الحضارية القديمة لمنطقتنا العربية لا تربط الفرد بهذا الجانب سيكولوجياً فحسب ، بل وتعمق الاعتبار الاجتماعي ، لهذا الفن وتعطي مشروعية للاهتمام به ، وتجعل سلم ارتقائه موضوعياً باعتباره إبداعاً أصيلاً غير وافد ، أو طارىء اضافة الى دراسة المفردات الميثولوجية على الأختام الاسطوانية في العهود القديمة ، أو طرائق البحث الاجمالي ، والحلول التشكيلية أو الصناعية ، في النسيج ، والخشب ، والمعادن ، في العهود اللاحقة أو البحث في طرق تركيب المداد في فترات مختلفة ، كل ذلك سيكرس مفهوم الفن التقليدي المتجزر ، ويوسع من الدائرة الجماهيرية ، لفنون الجرافيك ، الذي نطمح بجدية أن تسفر هذه الندوة الدولية عن نتائج في غاية الأهمية ، نتائج تغني الدائرة المعرفية للرأي العام .

ان الشمال الأفريقي والشرق العربي والجزيرة العربية كانت ، خال قرنين قبل القرن العشرين ، محط اهتمام واضح من قبل الرحالة العاديين ، أو الفنانين منهم حيث سطروا مشاهداتهم (بأعمال جرافيكية) تستمد أهميتها من حيث أنها تشكل مرجعية بصرية متفردة لواقع الاحوال العربية ، في تلك الاوقات ، وتعتبر هذه الآثار مادة غنية وهامة وان كانت موزعة في كتب هنا وهناك ، واستشهد بكتاب التاريخ الطبيعي لحلب Natural history of Allepo للكاتب الروسي

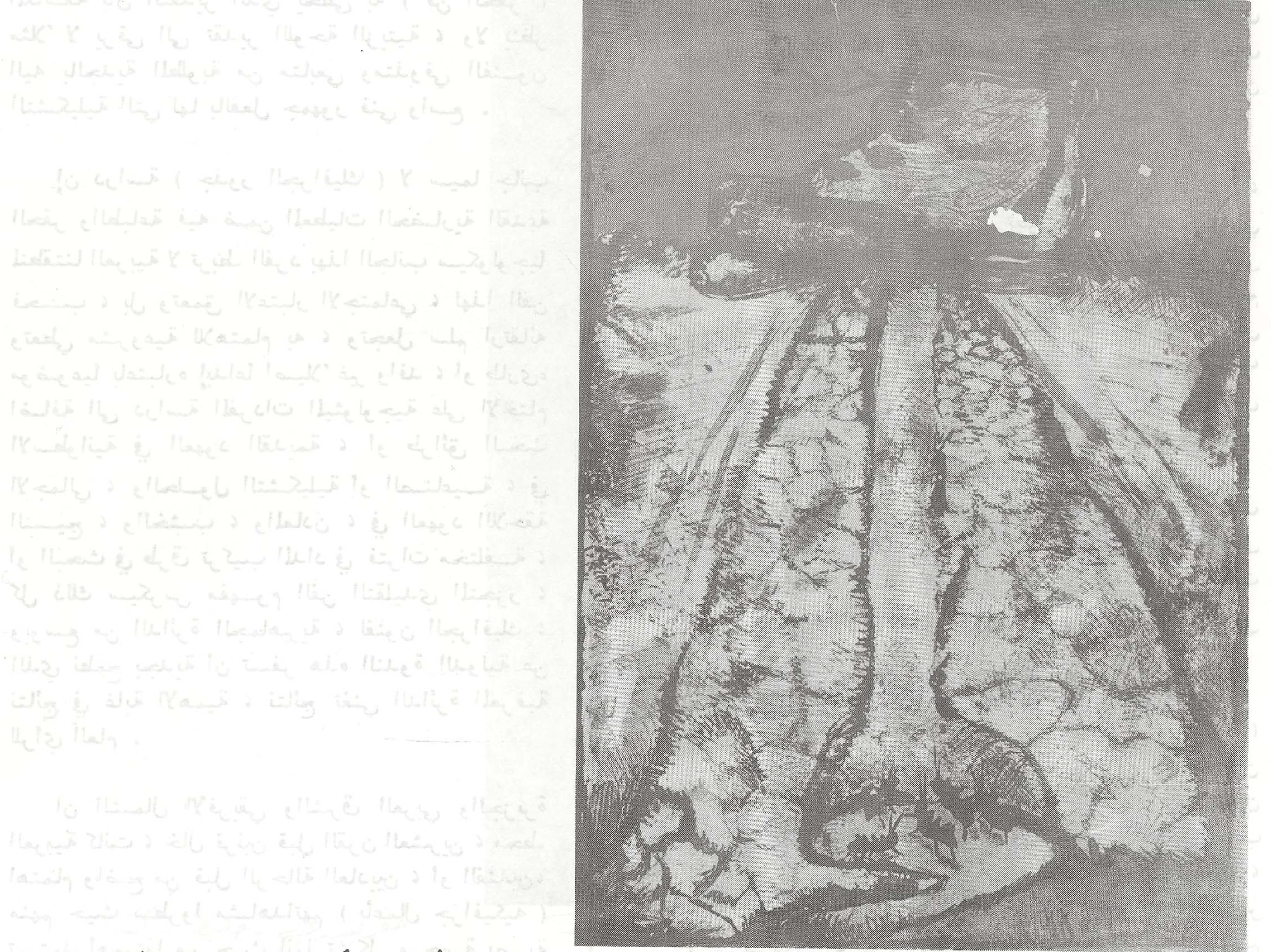
الذي يجسد في احد اعمال الكتاب صورة فرقة موسيقية كاملة دقيقة في تصوير آتها لازياء عازفيها ، وذلك في القرن الثامن عشر ، أن هذه اللوحة لا تعتبر وثيقة تاريخية فحسب بل هي صورة وحيدة لتجسيد هذا الجانب وفي تلك الفترة تحديدا ، وينسحب هذا الكلام على أمور جرافيكية هامة أخرى ، كالخرائط ، وصور المدينة والعمران ، وغيرها بصرف النظر عن الاهداف الذاتية والموضوعية للفنان العربي ، فان هذه الاعمال الاستشراقية الجرافيكية هي رصيد هام وتسد نقصا حقيقيا اضافة الى أن الرواد في فننا العربي المعاصر ، انما قلدوها وساروا على منوالها في أعمالهم الجرافيكية المبكرة ، والنموذج السوري دليل واضح على ذلك ... أن هذه النقطة ستقودنا بشكل تلقائي الى الحديث عن الجرافيك في القرن العشرين (النموذج العربي منه) .

ان الحديث عن الجرافيك في البلدان العربية ، لا يمكن ان يتم بمعزل عن تطور الفن التشكيلي في الوطن العربي ، بعموميته واذا كانت هناك حقيقة فهى ريادة مصر في هذا المجال ريادة يؤكدها انشاء قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة منذ عام ١٩٣٢ من قبل (برنارد لويس) هو تاريخ يسبق ، سنوات حسب معرفتي على أقدام أي فنان عربي في بلد آخر على تنفيذ عمل حفر بمعطياته المعاصرة .

وما نفذه السوري غالب سالم في روما وهو الاول بين مواطنيه يأتي بعد ذلك التاريخ بأربع سنوات على الاقل بالرغم من أن هذه المعلومة هي تصحيح لمعلومات مرجعية تحدد بداية الحفر السوري بعد ذلك بأثني عشر عاما .

ان فن الجرافيك المتطور في (مصر) و (سورية) و (تونس) و (العراق) و (المغرب) وبوجود فنانين سودانيين وجزائريين وفلسطينيين هامين أو فنان يمني أو لبناني أو أردني أو قطري هام لا يغيب بمجموعها حقيقة أن الاتجاهات التشكيلية هي عينها ، فيما قدمه الفنان العربي من حلول بصرية في التصوير الزيتي ، ليس بسبب أن معظم الجرافيكيين هم مصورون ملونون ، انما لان مصادر الفن في البلدان العربية مهما اختلفت تقنياتها هي سببية تخضع فيها (المفردة التشكيلية) الى المؤثرات نفسها ، وبالرغم من الصعوبة الشديدة في تحديد دقيق للمارسة ، أو الاسلوب ، أو المرحلة او الحركة في الفن العربي المعاصر اذ ليست هناك من خطوط مستقيمة للفصل بين الاتجاهات مثلا أو التجارب الشخصية ، كمثال آخر بل هناك خطوط متعرجة ، واحيانا متقطعة في تتابع الارتقاء الفني ، فان هذا هو ما يجب أن يتفق عليه (النقاد العرب) على الاقل لا المؤرخون الفنيون ، أو الصحفيون ، الذين استطاعوا بمهارة ساذجة أن يصنفوا هذا الفن الذي يحتاج الى قدر أكبر من البحث والتحليل ورسم مساراته .

بدأ (الجرافيك) شأنه شأن الفنون التشكيلية الاخرى فنا يعتمد على الموضوع ، وتطور لاحقا معتمدا على الفعل ورد الفعل (التجريد بمواجهة التسجيلية ،



جبار ثارود ـ كوبا ـ تحية الى زاباتا

التعبيرية بمواجهة الواقعية ، الخ) وتطور أكثر حينما انتقل من الشيئية الى التنزيهية وتطورت المفردات من شكلها التراثي الى الوضعي ، متمما للدلالات التعبيرية ومستنبطا لاشكال جمالية جديدة ، وتطورت تقنيات الجرافيك لا سيما الحفر والطباعة فيه فلم يعد الامر مقتصرا على الطرق التقليدية المعهودة في الحفر البارز او الغائر أو غيرهما بل واكبت الطرائق المستجدات الحديثة ، بحيث أمكن التوصل الى حلول بصرية جديدة تعكس التقدم التقني في هذا الصدد ، وتفتح آفاقا لم تكن معهودة ، من قبل لشكل اللوحة الفنية ، وبنائها بحيث بتنا نجد لاول مسارا تشكيليا مختلفا ومستقلا عن تطور التصوير الزيتي واتجاهاته .

ان اللوحة الجرافيكية المحمولة ، أصبحت في عصرنا محطة من محطات الجرافيك بعد أن دخل الجرافيك في لغة التلفزيون (الكروما ، وتوسعت دائرة (دلالته التوصيفية) من خلال مجالات الجرافيك في الكومبيوتر واللغة المتطورة التي وصل اليها الاحياء Antimation ان هذه الخطوات الهامة عمليا ادخلت على خارطة الجرافيك تقنيين لا فنانين ، يعتمدون المحاكمة العقلية والغاية التوظيفية تحركهم الآلة بدلا من الاحاسيس المتقدة .

مما يستوجب وضع ضوابط واضحة أن كانت على شكل توصيات أو مقترحات أو حتى نظم وقوانين لتمييز (العمل الفني) عن (الفن التطبيقي) بصفته الصناعية ويمكن القاء مزيد من الضوء ، على هذا الجانب ، من خلال البحث الذي ساقدمه اثناء

الندوة ، هذا البحث التي سيتناول باسهاب كافة النقاط المذكورة في هذه الخلاصة ، والذي سيكون محوره الرئيسي اتجاهات فن الجرافيك ومصادره في البلدان العربية .

ثامنا : فن الجرافيك وسيط اتصال بين تحديات الحاضر وآفاق المستقبل

د. عز الدين نجيب

كانت وسائط الاتصال الفني بين الفنان والشعب في الازمنة القديمة مرتبطة بقناتين أساسيتين : الاولى هي أدوات الحياة اليومية ، والثانية هي (العمارة) خاصة تلك المرتبطة بدور العبادة ، ومظاهر الطقوس الدينية ، والضرورات الاجتماعية،ومن ثم كان التفاعل يتم مباشرة وبشكل طبيعي ، مشبعاً حاجة مختلف المستويات والطبقات الى الفن والجمال ، ومحققا بذلك نوعا من [ديمقراطية الاشباع الفني] .

الفن بين الطبقة والديمقراطية :

غير أن هذه « الديمقراطية » تحولت مع الزمن الى طبقية تخدم الشرائح العليا من المجتمعات ، من حكام واقطاعيين وبرجوازيين ، وزداد الانفصال والتباعد تدريجيا ـ في مجال الابداع ـ بين ما هو ديني طقوس ، وما هو دنيوي حياتي ، وهو الذي أصبح فيما بعد ، المضمون والشكل الفني في الاعمال التي تزين القصور ، وتدخل في نسيج الحياة المترفة لسادة المجتمعات ، يستوي في ذلك مجتمعات الشرق أو الغرب ، وتراجعت ـ الى حد الاختفاء ـ الاعمال التي تلامس حياة الطبقات الدنيا وهمومها ، أو حتى الموضوعات التي تعبر عن قيم الاشتباك مع الحياة والواقع ، مفسحة المجال للاعمال المعبرة عن القيم المثالية وعن العالم الاسطوري والتراثي ، أو عن عالم النزعات الحسية في الانسان،وأخيراً عن القيم الظاهرية في الطبيعة .

ومع اكتشاف الطباعة الفنية في القرون الوسطى ، عاد الفن تدريجيا الى رسالته الجماهيرية ، ملتحما بالحياة ، ومعبرا عن حاجاتها وهمومها ، حيث أصبح حميم الصلة بالكتاب او بالمطبوع المستنسخ ، ومن ثم صار للرسوم ، والكتابات ، دور تحريضي أو تربوي في حياة بعض الشعوب الاوربية ، خاصة في تعبيرها عن الاحداث التاريخية والقومية وعن الحياة الشعبية كما صار لها دور تنويري أو جمالي في حياة بعض الشعوب الشرقية ، من خلال المخطوطات بمجالاتها المختلفة ، وأنواع الطباعة البدائية للرسوم الزخرفية التي تدخل في احتياجات الحياة اليومية ، باستخدام القوالب الخشبية أو سواها .

الفن عابر للقارات !

ولا شك أننا في مصر ندين لفناني الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ بالتعرف على فن الحفر ، من خلال رسومهم الرائعة لجميع مظاهر الحياة المصرية التي طبعوها في كتابهم الخالد [وصف مصر] اوائل القرن التاسع عشر ، وكان لنشر هذا الكتاب المعجز في نسخ محدودة دور تاريخي في الكشف عن كنوز مصر الحضارية للعالم أجمع ، جعلها تعبر القرون المظلمة من تاريخها وتستعيد مجدها ، وتصبح محط أنظار العالم المتحضر ، ادى الى تهافت علماؤه ، وكتابه ، وفنانيه على مصر ، لينهلوا منها رؤاهم ويكتشفوا المزيد من كنوزها ، ومن ثم نجد أن (فن الجرافيك) كان بمثابة جسر العبور من مصر القديمة الى مصر الحديثة ، وكان هو المقدمة التي مهدت لأن يكون ثرائها الفني من الآثار الحضارية هو الرصيد الأكبر من مقتنيات المتاحف العالمية الكبرى .

وتلك هي احدى الخواص الهامة لفن الجرافيك ، فهو الأقدر على عبور البلدان والقارات ، بنشر المطبوعات وامداد المتاحف بمستنسخات الحفر المختلفة ، وهي ميزة تزداد أهمية مع تقدم آليات عصر الاتصالات ، وديمقراطية الفنون والثقافة ، ومع تعذر اقتناء الأشخاص العاديين للأعمال الفنية المتفردة ، فبالاضافة الى سرعة وسهولة انتقال الأعمال الجرافيكية بين البلدان وتزويد المتاحف بها ، أصبح بوسع الأفراد اقتناء مستنسخات أصلية من الأعمال الفنية بأسعار ميسرة .

الفن والحياة اليومية :

ولم يعد الفن في (العصر الحديث) ـ في مجال الجرافيك ـ حبيس إطار اللوحة المعدة للمعرض أو لتزيين الكتاب ، بل تعدى ذلك الى اشباع متطلبات المجتمع ، من ملصقات واغلفة للبضائع ، وتصميم للمطبوعات ، والصحافة ، وللأدوات الوظيفية في



خابيو رازاهرنانديز - كولومبيا - معدني

الحياة اليومية ، وبهذا يقتحم مجال الصناعة والعلم ووسائل الاتصال من أوسع أبوابها ، ويغزو — من خلال النسق القيمي للأشكال البصرية — كافة الطبقات في المجتمع ، مما يؤثر إيجاباً أو سلباً في أذواق عامة المواطنين ، ويلقي على هذا الفن مسؤولية خطيرة في الارتقاء بتلك الأذواق نحو القيم الجمالية العالية ، أو الهبوط بها الى سفح الاحتياجات الاستهلاكية الرخيصة .

ويتوقف حدوث هذا أو ذاك على تفهم مؤسسات المجتمع الثقافية والاقتصادية بشقيها الحكومي والأهلي ، لدور التصميم الجرافيكي ، إذ يضعون في هذه المؤسسات فنانين مؤهلين لتنمية وارتقاء الذائقة الجمالية للجماهير ، أو يتركونها نهباً للحرفيين ، من منعدمي المواهب والثقافة ، فيهبطون بالذوق ، أو يستنسخون انماطاً أجنبية لا تتوافق مع التكوين الثقافي للمجتمع ، فيعمقون الاغتراب بينه وبين الفنون الرفيعة .

جماعية العمل الفني :

ولفنون الجرافيك خاصية أخرى ، وهي جماعية العمل الفني ، من خلال (الورشة الفنية) ، حيث يشترك أكثر من فنان وحرفي في صياغته واستنساخه، وتتوالد من هذه العملية التعاونية رؤى واتجاهات وخبرات عديدة ، مستعينة بالأدوات التكنولوجية والآليات الحديثة .

وتبلغ هذه العملية الجماعية في (الابداع الجرافيكي) ذروتها في مجال أفلام الرسوم المتحركة ، التي أصبحت تلعب اليوم دوراً بالغ الأهمية في تكوين (وعي الطفل) وفي تربيته جمالياً ، وكذا في تكوين ثقافة وأذواق الأجيال الأكبر سناً ، الى جانب المتعة الكبيرة أثناء مشاهدتها ، واحتوائها على مجمل القيم الجمالية والتعبيرية لبقية الفنون اضافة الى الفنون التشكيلية، وتقبلها لامكانات الابتكار ، والتجريد ، والتواصل مع روح العصر الحديث وايقاعه بغير حدود .

ومن شأن هذه الخصائص مجتمعة أن تعمل على تأكيد التواصل بين الفن وبين المجتمع ، وكذلك بينه وبين القضايا والمضامين المرتبطة بالشعب ، بطريق مباشر سواء من خلال اللوحة ، أو الملصق الاعلاني ، أو الكتاب ، أو الصحيفة ، أو أغلفة السلع ، أو افلام الرسوم المتحركة ، او التصميمات الصناعية وما الى ذلك .

تحديات فن الجرافيك :

وتواجه فن الجرافيك في العصر الحديث عدة تحديات قد تنحرف به عن رسالته فيما لو فشل في تجاوزها ، وذلك على صعيدين أساسيين :

الأول هو صناعة ، فبحكم ارتباطه بالآلة ، وبالمنتج الاستهلاكي ، يواجه هذا الفن خطر سيطرة التقنيات الصناعية التي تودي الى تحوله الى نوع من القولبة الاستهلاكية الجاهزة ، مع استنساخه بأعداد هائلة ، دون ادراك لأهمية الحس الفني المتفرد (الأهلي) لفن الجرافيك ، فينتهي الى الذوبان في فلك الصناعة والسلعة ، ويفقد أصالته ، وطزاجته اللتين يتميز بهما أي فن .

والثاني — على النقيض من الأول — هو استغراق

الفنان في البحث الشكلي البحت ، منفصلاً عن رسالة فن الجرافيك كوسيط جماهيري ، الى الحد الذي يجعل الفنان ينتج من لوحته نسخة واحدة أو نسخاً تعد على أصابع اليد ، متوجهاً بها الى جمهور المعرض الخاص أو المتحف فقط ، مما يرتفع بأسعارها الى مستوى أعمال التصوير ، دون انشغال من الفنان بتوسيع قاعدة الاقتناء الجماهيري ، وهو ما يؤدي الى انعزال هذه الأعمال في المتاحف أو المجموعات الخاصة ، ويطبعها بطابع التعالي على الشعب والترفع عن احتياجاته للفن .

آفاق المستقبل :

وإذا كانت هذه التحديات تواجه اليوم فن الجرافيك ، فإن المستقبل يحمل امكانات هائلة بالنسبة له ، قادرة على دفعه الى آفاق أعرض وأبعد .

أول هذه الامكانات هو (الكمبيوتر) ، الذي أصبح أحد أهم الأدوات التكنولوجية المساعدة للفنان، في التصميم ، والتنفيذ والانتشار ، وفي امداده بأشكال وحلول لا نهاية لها من النواحي الجمالية والتقنية ، وهو كفيل ـ فيما لو أحسن استخدامه ـ بملء الفجوة التي أشرنا اليها بين الفن والصناعة ، وبتحديث الرؤى الجمالية المستلهمة من معطيات التراث والبيئة ، جنباً الى جنب مع معطيات الفن العالمي .

وثاني هذه الامكانات هو الرسوم المتحركة ، عند توظيفها في مجالات السينما ، والفيديو ، والكمبيوتر، لقد شهد ربع القرن الأخير ثورة هائلة في هذا المجال ، جعلت من فيلم الرسوم المتحركة ومن الاعلان المعتمد على هذا الفن متعة بصرية ، وقيمة جمالية مذهلة ، قد تبلغ مستوى الأعمال المتفردة في المعارض والمتاحف، كما استطاع التطور الكبير في مجال الرسوم المتحركة أن يغزو فن السينما الحية ، حيث أصبح من الطبيعي أن يتداخلا معاً ، ويكمل كل منهما الآخر ، في نسق ابداعي متفرد ، يتجاوز الحكاية والمضمون والسرد التقليدي الى الاشباع الجمالي بلغة الشكل المجرد .

إن هذه القنوات الجديدة للفن الجرافيك ـ الى جانب القنوات التقليدية ، من لوحة الكتاب ، وتنسيق الصحيفة ، وتصميم الملصق ، والمنتج الصناعي ، ـ تجعل من هذا الفن في المستقبل أهم وسيط للاتصال الجمالي مع الجماهير ، يعمل على تغيير المقاييس الجمالية لديهم ، وعلى الارتقاء بحاستهم البصرية وذائقتهم التشكيلية ، كما يعمل على تعميق البعد الديمقراطي للفن ، في عصر تتضاءل فيه امكانات الاقتناء الفردي للأعمال الفنية ، التي تتضاعف قيمتها المادية يوماً بعد يوم .

تاسعاً : فن الجرافيك

وسيط اتصال

محمد جلال عبد الرازق

أولاً ـ التعريف بفنون الجرافيك :

تنوعت بوجه عام فنون الجرافيك واختلفت اهتمامات فنانيها باختلاف جوانب الحياة ومتطلباتها وبما تقدمه تشكيلياتها من قيم جمالية وما تعطيه أساليبها من خدمات في مجالات شتى ، هذه الأهمية نراها ترجع في المقام الأول الى :

١ ـ عراقة تاريخ هذه النوعيات الفنية .

٢ ـ ارتباطها بحرف وفنون أخرى الى جانب ارتباطها بالتكنولوجيات المعاصرة وبما ستكون عليه هذه التكنولوجيات مستقبلاً .

٣ ـ ارتباطها الوثيق بوسائل الاتصال المقروءة والمرئية .

وهي النوعيات التي يمكن للمتذوق التعرف عليها من خلال :

ـ اللوحات الجرافيكية المنفذة بطرق الحفر والطباعة الفنية المتنوعة : [البارزة والغائرة والمستوية والنافذة] والتي امتلأت بها المعارض والمتاحف والصالات الخاصة والتي على أساسها يقام الترينالي الحالي .

ـ اللوحات الجرافيكية المرسومة [بأقلام وسنون الرصاص : أو الملونة أو المنفذة بألوان المياه أو الجواش أو الأوراق والصور الملصوقة ـ ما يعرف بطريقة الكولاج] .

ـ الأعمال الفنية الجرافيكية المرتبطة بوسائل

الاتصال المطبوعة [الاعلانات] والملصقات والكتيبات وأغلفة الكتب والمجلات وصفحاتها الداخلية ورسوم الجرائد وتنسيقاتها (اخراج صفحاتها) وغيرها .

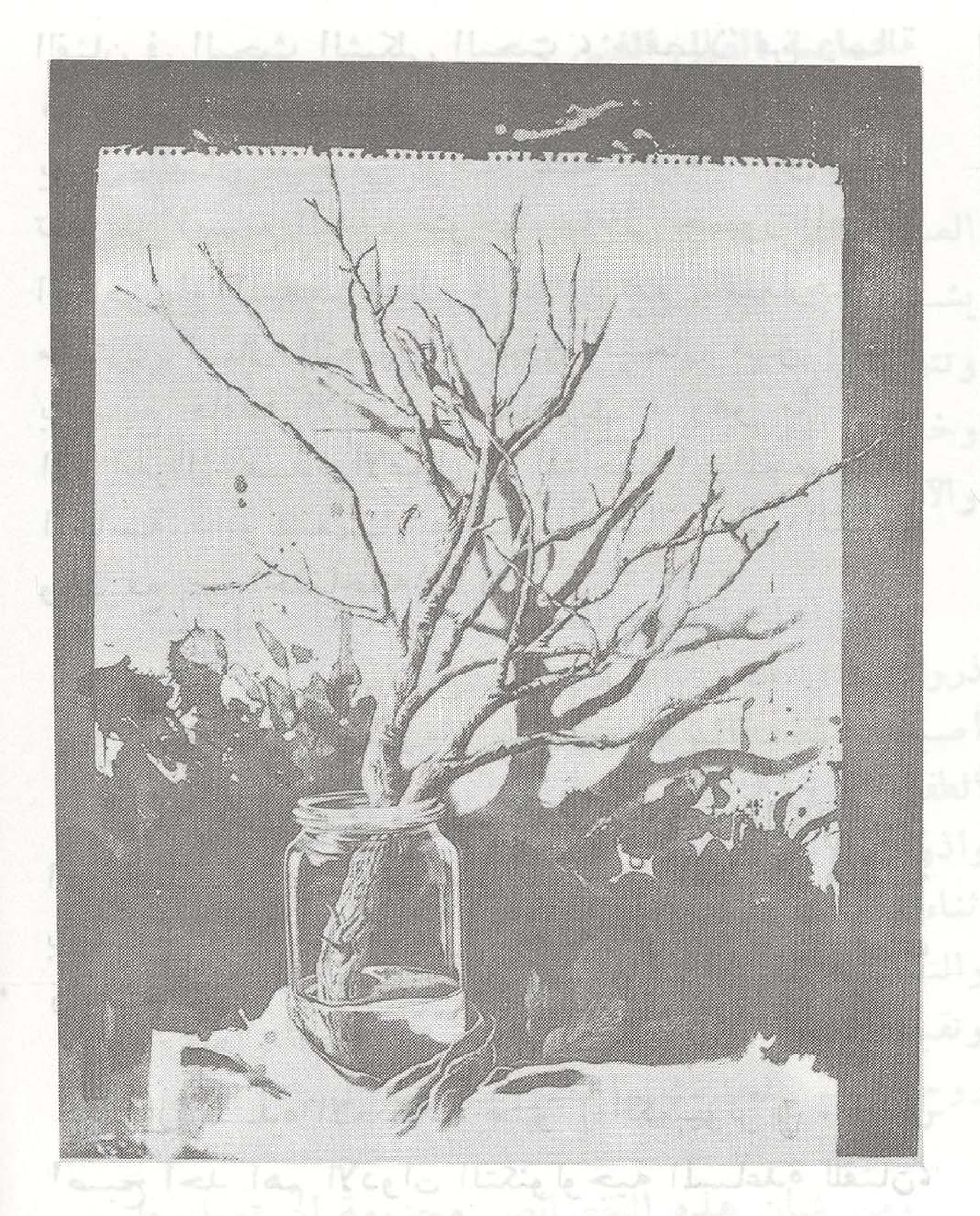
ـ الأعمال الفنية الجرافيكية المرتبطة بوسائل الاتصال المرئية سواء من خلال رسومات الفنانين الجرافيكيين للقطات الأفلام أو من خلال رسومات الأفلام الكرتونية التجريبية أو من خلال ما أضيف للوحات الجرافيكية من أبعاد زمنية أكسبتها قيماً على قيمها الفنية التعبيرية وسجلت على هيئة أفلام ، وذلك سواء بتحريك أجزاء من هذه اللوحات الجرافيكية ، أو بإضافة الرسومات أو المناظر الحية أو المؤثرات الخاصة اليها .

ثانياً ـ أهمية هذه النوعيات وارتباطها بوسائل الاتصال المقروءة :

ويمكننا اعتبار فن الجرافيك من وسائل الاتصال الحديثة الهامة والتي تخدم مجالات الفنون والثقافة والعلوم ، والتي يمكن لمتتبع تاريخ وتطور هذه النوعيات الفنية أن يتلمس ارتباطها الوثيق بكل ما له تأثير في الحياة وجوانبها المتعددة قبل اختراع الطباعة بمفهومها المعروف حالياً ، وبعدة قرون [منذ أن استخدم الكلدانيون والبابليون الأختام واستعمل المصريون القدماء لفائف البردى في تسجيلاتهم ، التي نفذوها بالأحبار ، واستخدام اليونانيين وغيرهم ، في الشرق والغرب لرقائق الجلد المشدود ، والصينيين لشرائح الخيزان وقطع الحرير والأوراق] .

ومنذ تجلت هذه العلاقة ثقافياً ودنياً وعلياً من أجمل المخطوطات الاسلامية والمسيحية وفي اوائل الكتب المطبوعة خلال القرنين السادس والسبع عشر ، من أصول اعدت عى ألواح الخشب او المعدن أو الحجر ، واعتبرت اعمالا ذات قيم فنية جمالية لفنانين جرافيكيين أمثال : البرخت ديرير (١٤٧١ ـ ١٥٢٨) كرناخ لوكاس (١٤٧٢ ـ ١٥٥٣) ، وغيرهما ممن نالوا تشجيعا من الطبقا تالحاكمة ، والارستقراطية وانهوا بها عهودا كانت تنتقل فيها المستنسخات عن بعضها بأخطائها .

وكذلك أعمال أمثال وليم بليك (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧) وليم هوجارث (١٦٩٧ ـ ١٧٦٤) ، أورنيه دوميه (١٨٠٨ ـ ١٨٢٩) ، وتولز لوتريك (١٨٦٤ ـ ١٩٠١) وبابلو بيكاسو (١٩٨١ ـ ١٩٧٣) ، وغيرهم بتنوعات

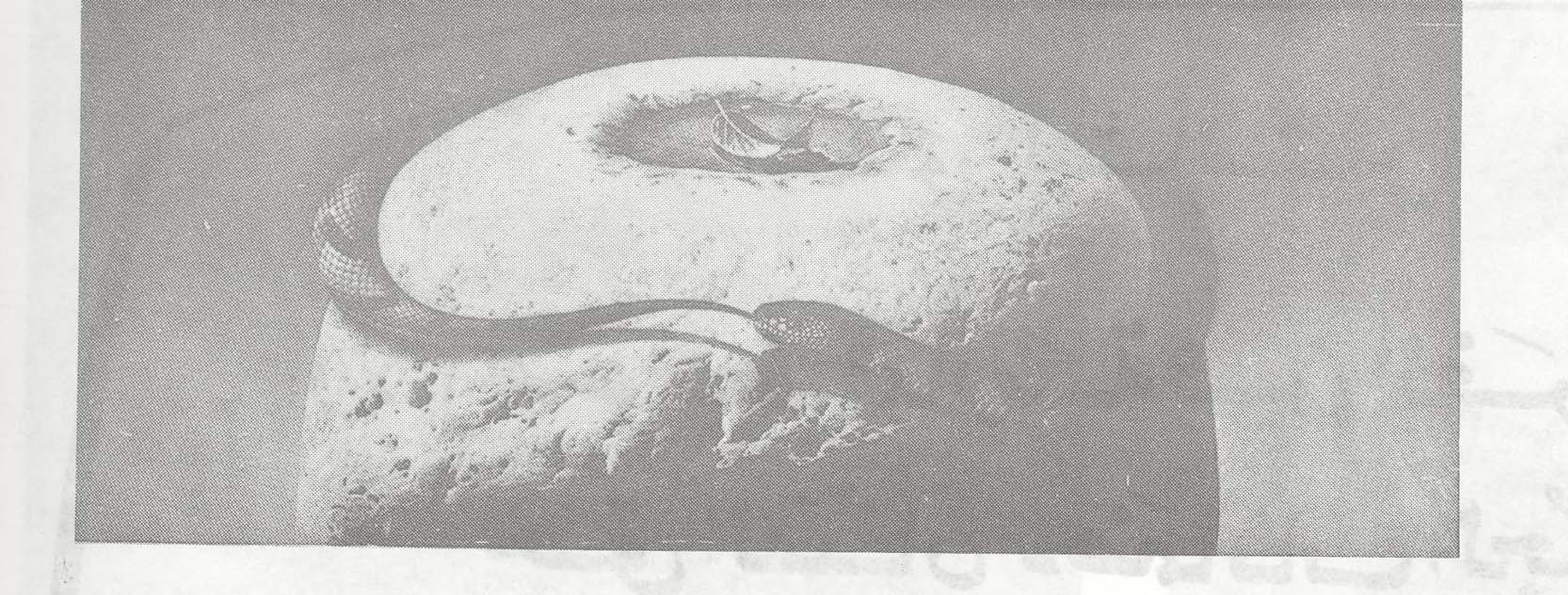


فريدن مارك ـ الكولسيرجي ـ معدن

ما ابدعوه في رسوم الكتب والاعلان والصحافة ، أولئك الذين سار على نهجهم الفني أجيال متقدمة أثرت جوانب الحياة فنيا .

وعلى الجانب الآخر ومواكبة لهذه (التطورات الابداعية) يمكن ملاحظة التقدم الهائل الذي أحدثته الطباعةالتجارية كوسيلةاتصال مقروءة بمستنسخاتها العددية (منذ استخدام يوهان جوتنبرغ لمطبعته الىاستخدام من أتوامن بعده للطرق الطباعية الميكانيكية والفتوغرافية ، والالكترونية ، ولما وصلت اليه هذه الطرق باستخدام الكمبيوتر في أيامنا هذ ، وما تعطيه من عشرات المئات من النسخ في الدقيقة الواحدة] ، تلك الوسائل التي ساعدت على انتشار المعرفة الفنية ونقل معلوماتها الثقافية بسرعة ووضوح وبأعداد كثيرة .

ومثلما جعلت مهمة (فنان الجرافيك) مقصورة فقط على (انتاجه الابداعي) وما يحمله من تقنيات فنية وموضوعات تعكس قضاياه المعاصرة وسمات



الموقف قبل وبعد - جوناثان ستيفنس - نحاس

مجتمعه ، فأصبحت للوحة الفنية المطبوعة اصالتها المتمثلة في كونها وسيلة فنية ذات قيم تشكيليةتعبيرية تنقل بين المجتمعات تقاليد وثقافات وأفكارا .

ثالثاً : ارتباط فن الجرافيك بوسائل الاتصال المرئيـة :

وبين هذه الطبعات الفنيـة الاصلية وارتباطهـا بوسائل الاتصال المقروءة نجد أنها كوسيلة اتصال ارتبطت أيضا بالفنون السينمائية ، حين أدخلت رسوماتها أو طبعاتها ضمن فقرات الاعمال السينمائية حيث أضيف البعد الزمني اليها وجعلها لوحة متحركة لها ابعادها السينمائية سواء بواسطة مخرجين سينمائيين : أو فنانين جرافيكيين (مثل تلك التجارب التي قامت بهـا الفنانـة اليوغسلافيـة (دوسيكا داروفيك) التي عرضت لوحاتها المطبوعـة في كليـة الفنون الجميلة بالقاهرة عـام ١٩٨٨ ، والتي قامت بتحريك عناصرها وتصويرها سينمائيا ، فاصبحت أفلاما معبرة تنعم بالحيوية والحركة) .

وبالنظر الى ارتباط الحركة بالفن الجرافيكي عبر التاريخ الفني ، نجد أنها بدأت منذ أن تحرر الفنان من قواعد التماثل التي قننت في (عصر النهضة) واستخدمت في لوحات فنانين جرافيكيين مشهورين ، ومنذ تخلص بعضهم من حدود اللوحة لتصبح عناصر التكوين تنطلق بحرية من مركز اللوحة الى الخارج أو تندفع نحوه ، مروراً ببعض الفنانين الذي جاءوا ليؤكدوا حركة تصميماتهم ، مستخدمين طريقة الالواح الطباعية المقصوصة ، والتي يمكن تحريكها أثناء الطباعة (مثلما فعل الفنان الامريكي جابوريتردي) . الى أن جاءت المحاولات والتجارب التي أضافت الى تلك الاعمال العامل الزمني مع المعالجات السينمائية التي جعلت منها أفلاما تحمل قيما جمالية تشكيلية ونواحي درامية مثيرة .

وهذه التقنية السينمائية المضافة [عمال الجرافيك + الرسوم المتحركة] لعلها تكون واحدة من سمات اللوحات المستقبلية المرتبطة بوسائل الاتصال المرئيـة السينمائية والتلفزيونية والمستفيدة من تقنياتها لتطل بها نحو افاق مستقبل الجرافيك .

رابعا : مساهمة مقدم البحث في هذا المجال :

وهي تتلخص في معرض أقيم عام ١٩٨٨ بقاعـة الفنون الجميلة بالزمالك - يبحث فيه عن تحريك القطع المعدنية المحفورة بالحفر البارز .

كذلك فيلم تجريبي معبر قدم الى أكاديمية يبين للفنون بلينينجراد (سانت بيتربورج حاليا) عام (١٩٨٩) وعرض بقسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، فكان ذلك بمثابة لوحة جرافيكية عولجت عناصرها ، وأضيف اليها العامل الزمني الذي يمكن منفذها من تصويرها لتعرض نابضة بالحياة .

المحـور الثـالث

أولا : ضوابط ممارسة فن الغرافيك حق الفنان - ضمانات الجمهور

أ. د. سعيد حداية - من مصر

ان محاولة تعريف ماهية الطبعة الفنية الاصلية صاحبها الكثير من النقاش ، والجدل ، والتناقضات وذلك أن العامة وغير المتخصصين ، دائما ما تقابلهم مشكلة التعرف على الطبعةالاصلية وليست مستنسخة فان كلمة طبع Print تعني انتاج طبعات كثيرة من أصل واحد ، وكلمة اصلية Original تعني أنها غير مستنسخة .

ويتضح أن هذه المشكلة قديمة العهد ، ظهرت خلال القرن الخامس عشر ، حيث كان فنانو القرون الوسطى ينسخون أعمال بعضهم البعض ، والاستيلاء على أعمال الغير وبيعها على أنها من انتاجهم ، ولم يكن هناك ما يشير الى الفنان اللهم الا بعض الحروف الاولى من اسمه ، والتي كانت توجد ضمن التصميم الفني المطبوع [سواء كان مطبوعا باستخدام القالب الخشبي أو المعدني] وكانت في بعض الاحيان تتمثل في شكل شعار داخله حرف موضوع ، في مكان مميز من العمل ، حيث كانت هي البديل عن الامضاء ، وايضا كشكل من أشكال الدمغة ، مثل تلك التي تختم بها المشغولات الذهبية ، ومع كل هذا كان يصعب على المؤرخين تحديد مكان وسنة التنفيذ ، ومع ذلك ظلت حالات الغش والاستيلاء ، ووضع توقيعات مغايرة على الاعمال المطبوعة السارية .

ونذكر أنه في عام (١٥٠٥) قام الفنان الالماني المشهور (دورر Durer) برحلة طويلة الى (فينسيا) ليمنع الفنان الايطالي « رايموندي Raimondi من استنساخ مجموعته التي يصور فيها حياة العذراء والمسيح حتى يبيعها ، وبعد أن يضع عليها حروف اسم دورر ، وكانت هذه الرحلة فقط لكي يمنع رايموندي من تقليد امضائه .

ان جمعية الطباعين في أمريكا ، والتي يعهد اليها حماية قيمة العمل الفني المطبوع ، أرسلت عام ١٩٦٠ مندوبا عنها لحضور المؤتمر العالمي لفن الطباعة ، والذي عقد في فيينا من نفس العام وبعد بحث الامور من جميع جوانبها خرج المؤتمر بعدة قرارات من أهمها :

١ - للفنان الذي يقوم بطباعة أعماله بنفسه ، الحق في أن يحدد عدد النسخ ، الذي سيقوم بطباعتها بأساليب الطباعة الفنية المختلفة

٢ - ولكي يعتبر العمل الفني المنفذ طباعياً أصلياً يجب أن يحمل توقيع الفنان ، وايضا رقم او عدد اللوحات ، ككل والرقم المسلسل للطبعة ويجوز للفنان أن يشير الى انه قام بطباعة أعماله بنفسه .

٣ - من المفضل عند الانتهاء من عملية الطبع الفني ، اتلاف الوسيط الطباعي [السطح أو القالب] سواء كان حجرا أو خشبا أو أن يحفر عليها علامة معينة تدل على أن المجموعة قد اكتملت .

٤ - بهذا يعتبر (العمل الفني المطبوع) التي تحققت فيه هذه الشروط عملا أصليا وغير ذلك يسمى استنساخ .





جوارت فازجكوسكاتي ـ تكوين

داري كليفن ـ ظل لوجودها ـ حفر معدن

ان أول قانون لحفظ حقول النشر والانتاج صدر من البرلمان الانجليزي بسنة ١٧٣٥ م ، وذلك نتيجة للالتماس الذي تقدم به الفنان « هوجارت Hogarth لحمايته ممن يسرقون أعمال الآخرين ، ومنذ هذا الوقت يكتب على الاعمال المحفورة والمطبوعة [نشر حسب قرار البرلمان]

وعلى ذلك فان قوانين عديدة لحماية (حقوق المبدعين) صدرت منذ ذلك الوقت ، الا أن الفنان ظل ينشد الحماية الكافية والتوثيق الجيد ، حتى اصبحت أساليب التوقيع ، والترقيم ، على الطبعات الفنية أسلوبا سائدا ويؤخذ به ، وقد كان أول من وقع بأسمه على طبعاته بالقلم الرصاص ، هو الفنان (ويلسر) ثم (هادن) .

وعلى الفنان الذي يتعامل مع الطبعة الفنية ، أن يقوم بعمل سجل منظم لاعماله وذلك بأن يكون له ملفان كل واحد بلون لتدوين الطبعات التي قام بتنفيذها [عددها] و [مواضيعها] و [الخامة التي نفذت بها وطريقة التنفيذ] و [سنة التنفيذ] و [مكان التنفيذ] ، والملف الآخر لتدوين اللوحات التي بيعت ، أو التي ترسل الى المعارض المختلفه ، أو التي تعرض في جاليريهات خاصة .

وياحبذا لو أن الفنان أضاف سجلا ثالثا يشمل المعارض التي يعرض فيها كل عام ، والاعمال التي عرضت .

حقيقة أن عملية التوقيع ، والترقيم ، وتبويب الطبعات تعد من الامور الصعبة ، وذلك لان الطبعة تنتج ضمن مجموعة ، فالطبعة الواحدة عبارة عن وحدة ضمن عدد من الطبعات المنتجة تعرف بالمجموعة .

وطباعة هذه المجموعة تختلف من ناحية ، اذا كان الفنان نفسه هو ، الذي يقوم بالطبع أو يعهد الى غيره بالطبع ، وفي هذه الحالة يحدد الفنان بنفسه عدد الطبعات ، ومن المتبع خاصة في بلادنا أن عدد نسخ المجموعة الواحدة ، يكون محدودا لضمان رفع سعر الطبعة ، من ناحية ومن ناحية أخرى عدم وجود سوق للطبعة الفنية في دول كثيرة من العالم ، ومنها بلادنا بالطبع .

كما أن بعض الفنانين يحددون عدد النسخ ، ولكنهم لا ينتجون المجموعة كلها دفعة واحدة ، فقد يطبعون جزءا من المجموعة ويتركون الجزء الباقي متى سمح وقتهم بذلك ، أو يكلفون مساعديهم أو طباع آخر بطبع بقية أعمالهم ، والبعض الآخر من الفنانين يقومون بطبع المجموعة دفعة واحدة حتى يتحرروا من مشكلة اعادة الطبعة .

علما بأن الوقت ، والخبرة ، وعمر الفنان ، هي العوامل التي تحدد الطريقة المناسبة ، كما أن الطباعة على فترات متباعدة لا يمكن تطبيقها على الطباعة الحجرية ، أو باستخدام الشاشة الحريرية ، وعلى هذا يجب الاحتفاظ ببيان تفصيلي دقيق بمجرد بدأ الطبع .

ترقيم اللوحة وعنوانها وتوقيع الفنان :

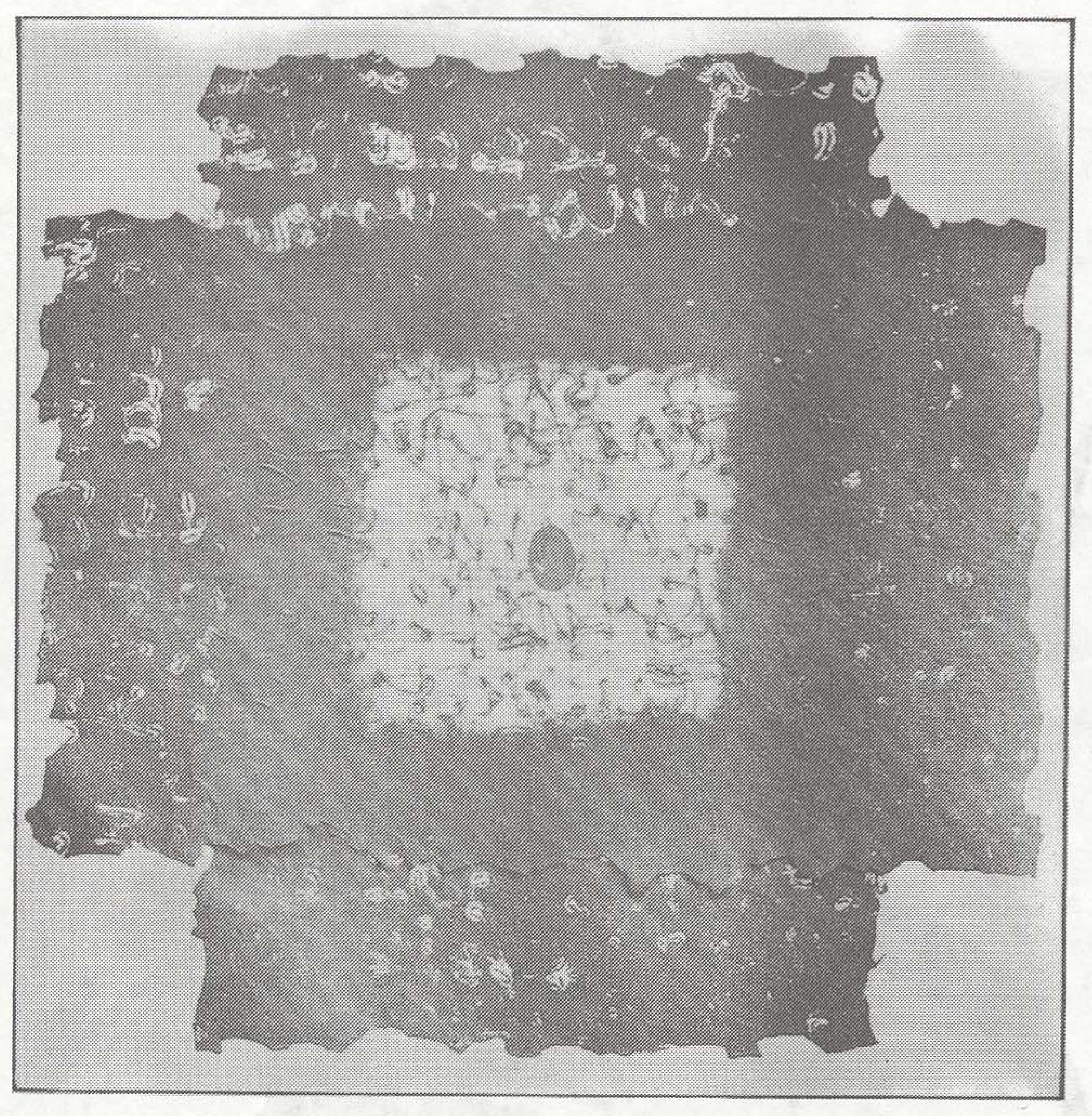
جرى التقليد على أن يوقع على الاعمال الفنية المطبوعة ، وترقم بالقلم الرصاص ، وفي بعض الاحيان، تعنون وتؤرخ ويتم كل ذلك أسفل العمل الفن المطبـوع .

فاسفل الركن الايسر للطبعة ترقم مع عدد طبعات مثل (١٠/١) للطبعة الاولى ثم (١٠/٢) حتى (١٠/١٠) للطبعة الاخيرة في المجموعة ، وفي منتصف أسفل اللوحة يكتب عنوان اللوحة ، وتحت الركن الاسفل الايمن للوحة يوقع ويكتب التاريخ .

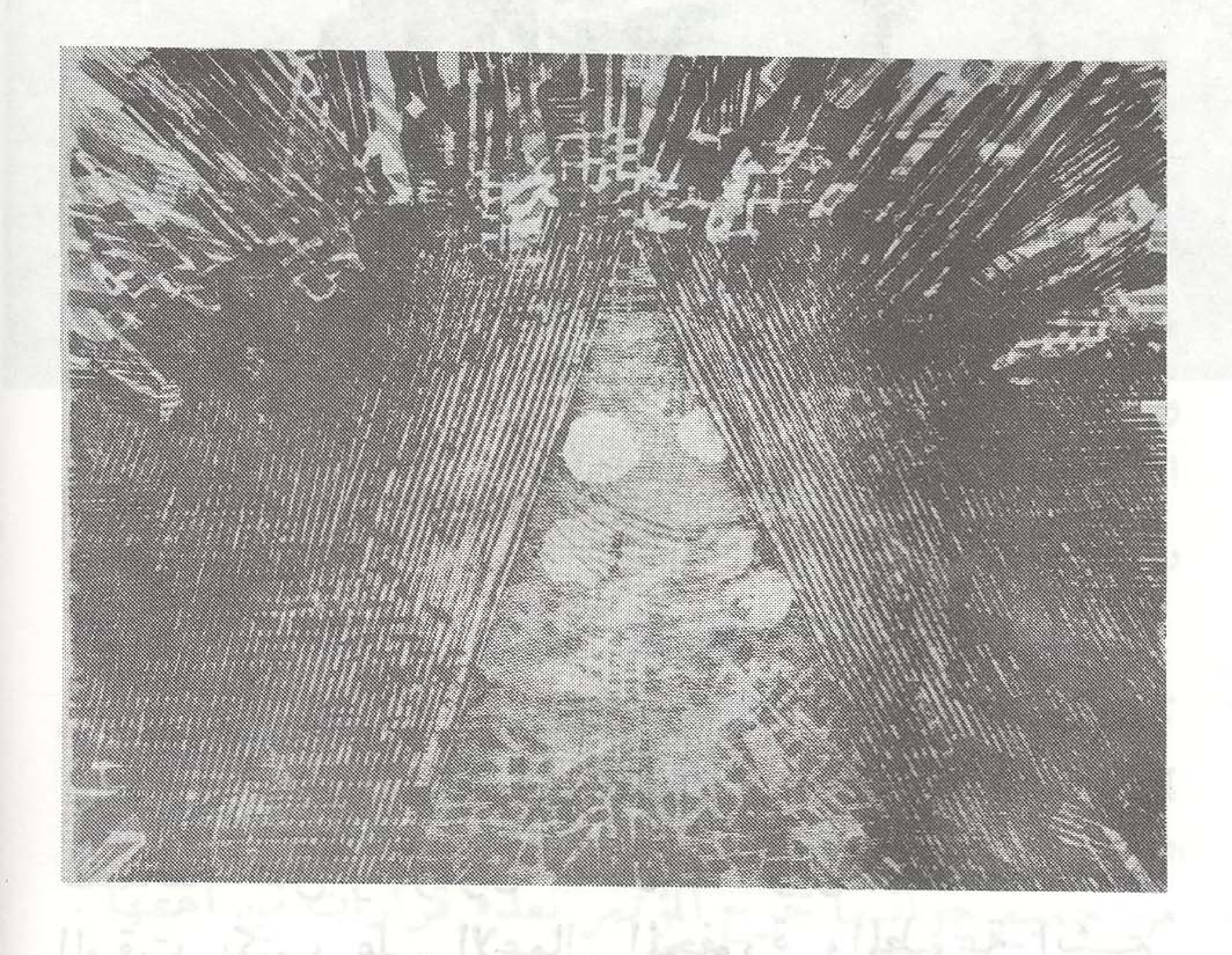
و (الترقيم) يميز فقط تسلسل انتاج الطبعات، ولا تأثير له على قيمتها التجارية ، وعادة فان الاشخاص العاديين قد يستفسروا عما اذا كان سعر الطبعة رقم ١ في المجموعة أعلى من الاخيرة مثلا ـ ولذلك لجأ بعض الفنانين الى ذكر عدد النسخ فقط ، مع أن الترقيم له فوائد كثيرة في التسجيل حتى يكون الفنان ملما بأعماله المعروضة أو المباعة .

الطباعة الخاصة بتجارب الفنان A.P.

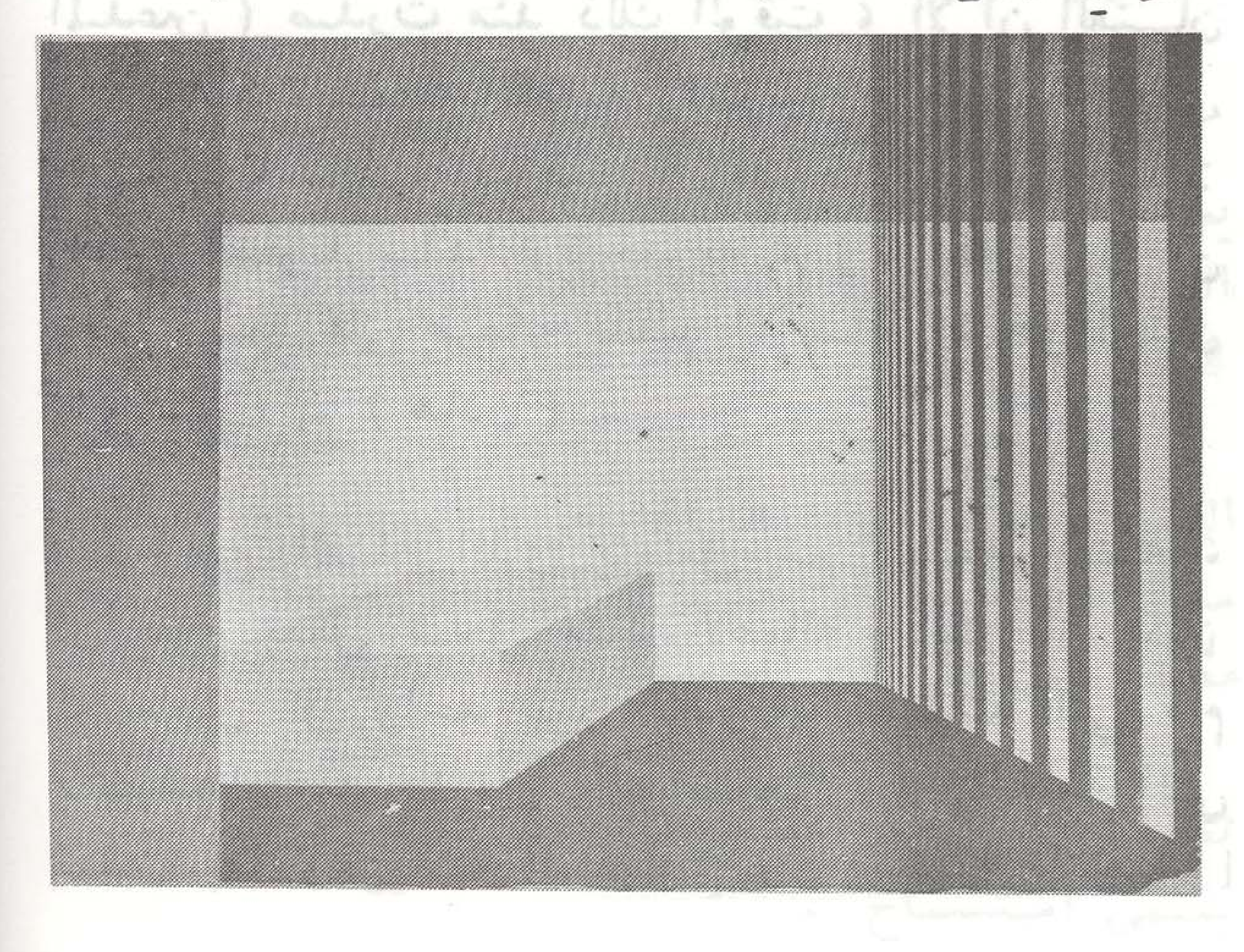
من المتبع عادة أن لكل فنان (١٠ ٪) من حجم المجموعة التي يقـوم بطباعتها ، فمثـلا اذا كانت تحوي ١٠٠ طبعة فنية فللفنان الحق وضع كلمة Artist Prof ، على عشر نسخ ، وفي الحقيقة أن الطبعات لها نفس قيمة الاعمال الفنية الاخرى المطبوعة من المجموعة ، ولكن في حالة بيع المجموعة المرقمة كلها ، فان الفنان يستبقي هذه النسبة ، لكي يتصرف فيها كما يشاء ويضع عليها السعر الذي يراه مناسبا .



تالاميغي ـ هولنده ـ بدون عنوان ـ معدن



انا لويزا بلوجي ـ البرازيل ـ غير محلي ـ خشب



أولي زوفني ـ اليونان ـ جدار ـ حرير .



تيسكسير لوبيز جيل - البرتغال
شهادة - حرير

وقديما كان من عادة جامعي هذه الاعمال الفنية المطبوعة أن يسارعوا بشراء الطبعات الخاصة بالفنان، لشعورهم بأن هذه هي أول الاعمال التي لاقت استحسان الفنان ورضاه .

• وبعد الانتهاء من طبع المجموعة فان (القالب الخشبي) أو (المعدني) ، أو (الشبكة الحريرية)، أو (القالب الحجري) ، أو أي (سطح طباعي) استخدمه الفنان ، يجب أن يعدم ، أو يتلف سطحها، والاتلاف يجري في حالات كثيرة بخربشة سطح اللوحة او تقطيع أجزاء منها أو عمل خط قاطع على وجه اللوحة ، ومع ذلك فان بعض الاشخاص ممن لا ضمير لهم يحصلون على لوحات أصلية لفنانين مشهورين ، ويقومون باعادة طبع اعداد كبيرة منها ويبيعونها بدون توقيع ، أو بتوقيع مقلد .

أما اذا قام الفنان نفسه بتغيير توزيع ألوان اللوحة ، أو باحداث تأثيرات في الكتل الخشبية ، أو اللوحات المعدة للطباعة فواجب عليه أن يشير بأن هذه المجموعة (طبعة ثانية) أو مجموعة ثانية .

واذا كان العمل الفني منقول عن صورة زيتية أو رسم فانه في الغالب يحمل توقيعين :

الاول : أسفل الصورة ، من اليسار لاسم المصور ، متبوعا باختصار مكتوب باللغة اللاتينية بمعنى (هنا صور) أو (هنا رسم) .

ثانياً : الابداع الجرافيكي

بين الماضي والحاضر

حسن عثمان
من مصر

يتضمن (فن الجرافيك) كل أشكال الرؤية الفنية المنفذة على سطح ذي بعدين ، كالتصوير والرسم والتصوير الضوئي ، وبالتحديد هو مرادف لاعمال الطبع ، وهو يتضمن الاعمال الفنية ، التي تبدأ بأصل ، ينقل الطباع معين ، بأي شكل من أشكال التخيل أو التصميم من انتاج فنان معين ، بغرض اعادة انتاجه بأي عدد من النسخ المطبوعة .

وتحمل (النسخة المطبوعة) رقما يشير الى عدد المستنسخات التي انتجها الفنان من الاصل الواحد، وعادة تمثل رسما خطيا ، أو تصميما مرسوما مطبوعا ، عن لوح خشبي أو معدني ، أو حجري أو بواسطة الشبكة الحريرية .

ويعتبر (فن الجرافيك) من أقدم الفنون التي عرفها المصري القديم عندما صنع (الاختام الخشبية) التي كانت تستخدم في استنساخ أشكال زخرفية، أو رموز من الشمع أو الطين .

ويمكن لنا أن نستمتع بمراحل انتاج النسخة المطبوعة ، وتتمثل في النموذج الخطي المرسوم ، أو المحفور على الوسيط ، سواء لوح خشبي ، أو معدني ، ثم المرحلة الثانية ، ولها قيمتها الجمالية أيضا ، عندما ينقل الى سطح الورقة ، التي تنقل اليها مع اضافة بصمة الفنان ، وتحكمه في الدرجة اللونية ، وكثافة الحبر ، وزيادته أو نقصه ، في أجزاء معينة من الطبعة الواحدة .

وفي المرحلة الثالثة ، عندما توضع اللوحة المطبوعة في اطارها اللائق ، وقد انتهى الفنان من طبعها ، واخراجها لتصبح كيانا مستقلا .

في عجالة يمكن أن نوجز تاريخ فن الجرافيك في الآتي :

عرف (المصريون) و (البابليون) و (الصينيين) الاختام الخشبية ، للحصول على أشكال زخرفية ، أو رموز من الشمع ، والطين ، ثم عرف الورق في الصين ، في القرن الثاني الميلادي ، وأصبحت الكليشات الخشبية ، هي الوسيلة الاولى لعمل



انزوفولان ـ ايرلندة ـ ادراك زائد ـ معدن

الرسوم التوضيحية في الكتب الدينية ، وانتقلت هذه الوسيلة الى (اليابان) من القرن السادس الميلادي ، حيث أصبح (الحفر على الخشب) أحد الوسائل الاعلامية المتطورة خلال القرن التاسع عشر.

كما عرف العالم نسيج (اوكيو) المتعددالالوان، في القرن الثامن والتاسع عشر ، الذي نقل رسوم المناظر الطبيعية ، ومظاهر الحياة اليومية ، بواسطة أساتذة مثل [هيروشيك]و[هوكوزاي]و[اوتامارو] والذين اثرت أفكارهم ، عن الرمز والوحدات الزخرفية المسطحة والتلوينات المتماثلة ، على فن أوربا في القرن التاسع عشر .

وفي (الغرب) استخدمت الاكليشيهات الخشبية، بكثافة في طبع (الاقمشة) كما استخدم للحصول على صور دينية بسيطة في (المانيا) و (فرنسا)

و (ايطاليا) في القرن الرابع عشر ، وبظهور آلات الطباعة في القرن الخامس عشر ، استخدم الخشب لطباعة الكتب المصورة .

ومن أوائل الفنانين الاوربيين الذين استخدموا الكليشة (الخشب) أحد أساتذة عصر النهضة الالماني (البرشت ديورر) ، و (هانزهولبان) الصغير ، وكانت أعمالهم تمثل الدقة في التنقية والاسلوب يجمع بين الصلابة والقوة .

وفي نفس الفترة عرف أسلوب [الكياروسكورو] الذي يعتمد على تباين قوى بين الضوء والظل ، بين الغامق والفاتح ، واستخدم أكثر من كليشيه في الطبعة الواحدة ، للحصول على ظلال متوسطة للون الواحد ، وتطور هذا الفن على يدها (نزيورج ماير) و (لوكاس) رافاس الكبير وأبدع (أوجودي كاربي) الايطالي ، عدة لوحات مستنسخة من رسوم الفنانين الايطاليين العظام كرافاييل ، وفي النصف الثاني من القرن السادس عشر بدأ الاهتمام باستخدام ألواح (الزنك) أو (المعدن) للحصول على تقنيات مغايرة لما يعطيه كليشيه (الخشب) واستخدمت الابرة للرسم ، والحفر المباشر ، ثم عرفت الاحماض التي قامت العديد من النتائج المغايرة لنتائج الطبع بالاكليشية والخشب .

ورغم اهتمام (الفنانين) بالحصول على نتائج مبهرة لطباعة الحجر والواح المعادن ، الا أن أعمال الفنانين الفرنسيين مثل (جوجان) ، (فليكس فالوتون) والنرويجي (ادوارد مانش) ، والتي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر جاءت كلها باستخدام الخشب وسيطا مرة أخرى ، وخاصة وان أعمال (جوجان) حازت على قبول كبيرلتأثرها بالفن الياباني ، والفنون البدائية ، وكانت أهم الاعمال المطبوعة هي التي ابدعها في جنود (الباسفيك) ، كما كان للوحات (مونش) أثر كبير على التعبيريين الالمان ومن بينهم (أميل نولد) ومن أشهر الفنانين الذين استخدموا الخشب والمشمع في الخمسينات من هذا القرن الفنان (بابلو بيكاسو).

وفي أمريكا عرفت لوحات (ليونارد باسكن) المحفورة على الخشب وأدخل (مارجو) ألواح ـ البلاستيك ، للحصول على نتائج جديدة ، تختلفعن الاعمال المنفذة بالخشب ، وخلال القرن العشرين تعددت التقنيات ، واستخدمت وسائط جديدةولجأ الفنانون الى استخدام أساليب مركبة ، بعضها يدوي ، وبعضها ميكانيكي ، وأصبح التصوير الضوئي ، جزءا هاما في الحصول على نتائج مبهرة جديدة ، كما أصبح (للكمبيوتر) دور هام فياكتشاف نتائج جديدة يعجز العقل عن تصويرها .

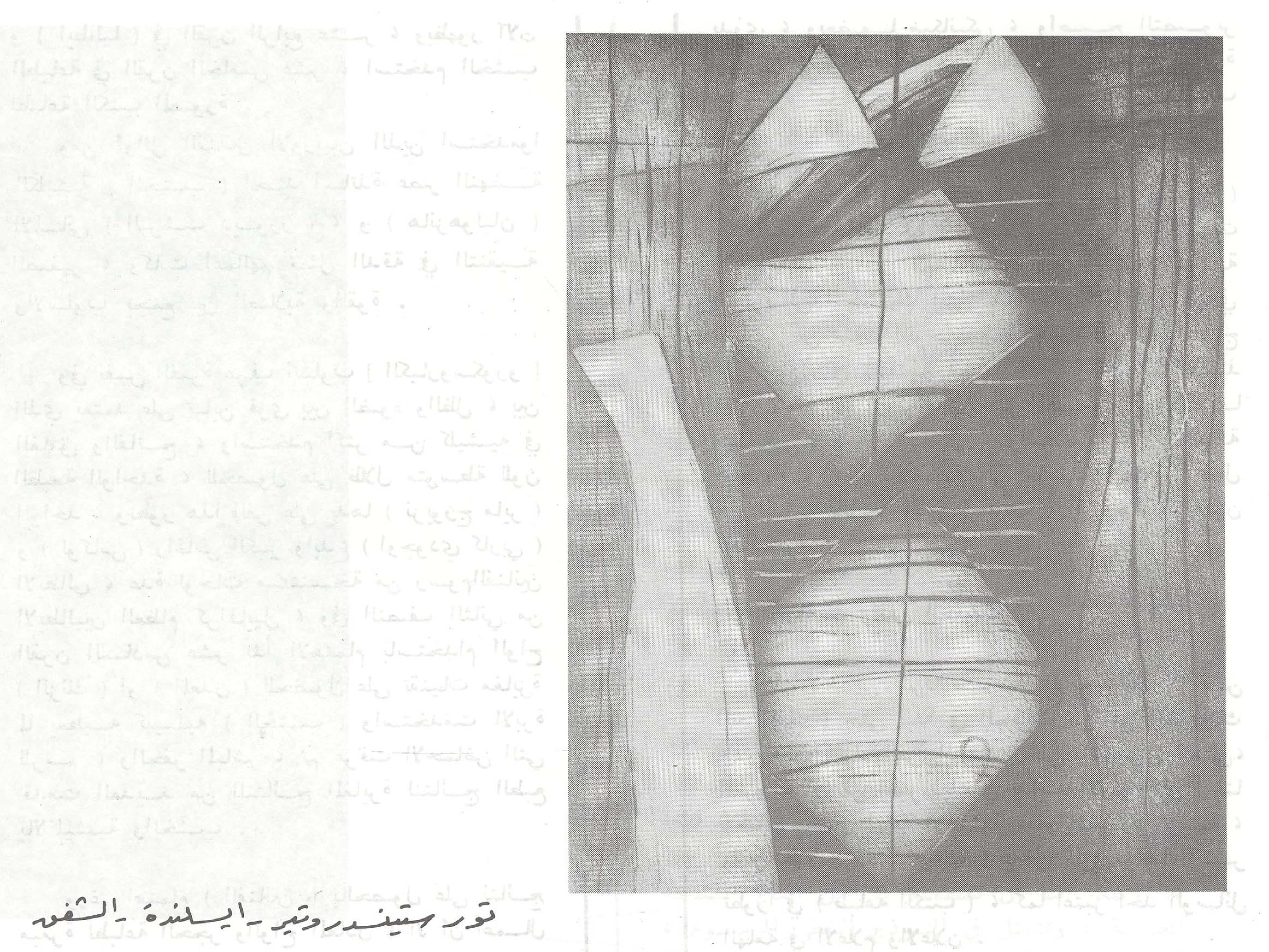
وخير دليل على تعدد (الاساليب الفنية) و (التقنيات الجديدة) ما نشاهده الآن ، في قاعات العرض التي تضم أعمال الفنانين من سبعين دولة في ترينالي الجرافيك التي يقام الآن للمرة الاولى في مصر ، من مئات اللوحات المطبوعة والتي ، تحتاج الى خبراء في التقنية للكشف عن مراحل التنفيذ التي مرت بها (اللوحة) حتى أصبحت عملا فنيا متكاملا يجمع بين الخيال ، والتصميم ، والتقنية المتطورة ، هذا بالاضافة الى ما تمثله هذه الاعمال من ابداع يمثل (الفن الحديث) الى جانب الفنون المعاصرة .

الجرافيك والفن الحديث :

كان لابد من سرد سريع لتاريخ وتطور (فن الجرافيك) حتى نبدأ في الحديث عن فن الجرافيك ودوره في اثراء الفن الحديث على المستوى العالمي، المعروف أن فن الجرافيك في بدايته الاولى كان (فنا نفعيا) يخدم طباعة الاقمشة ، أو الصورة الزيتية ، ومع تطور (التكنولوجيا) دخل الى مرحلة أكثر تطورا في (طباعة الكتب) ، كما اعتبر أحد الوسائل الهامة في الاعلام والاعلان .

ومع ظهور (التأثيرية) وهي البدايات الاولى لحركة الفن الحديث ، كما اعتمد الفنان على اللوحة المطبوعة ، والتي تبدأ بوضع (التصور الاول) في (لوحة) ثم تتحول الى نسخة مطبوعة ، يمكن للفنان أن يطبع منها عددا محدودا لا تقل قيمته عن اللوحة الاصلية التي بدأ بها الفنان .

ومن هذا المنطلق ، لم يتخلف (فن الجرافيك) عن مواجهة التغيرات ، والتحولات المستمرة في التقنية ، وفي ابداع الفنان حسب ثقافته ، وفهمه للمدارس الفنية الحديثة ، وكان فن الجرافيك من أكثر وسائل التعبير استجابة للفنان ، وتخيلاته ، وتصميماته ، وأفكاره ، ساعده على ذلك الحرية الكاملة بالتنظيم والبناء الشكلي للعمل،حتى أصبحت متعة المشاهد ، والمهتم ، معرفة الطريقة التيترتبط بها الاجزاء المكونة للعمل فيما بينها ، فنرى كيف أن تحضير الارضية بأسلوب (الميزوتينت) أو البدء بوضع



تور ستيندروتير - ايسلندة - الشفوه

(اللون الاسود) على أرضية ، ثم وضع اللمسات الفاتحة بازالة الاحبار ، عنصرا هاما مهد الطريق لما سيأتي بعده من خطوات في بناء النسيج العام للوحة.

كما أن استخدام أسلوب (الاكواتنت) للحصول على نتائج تحاكي الرسم بالالوان المائية ، يعطي للفنان فرصا واسعة لاختيار الاسلوب ، التي تتشكل منه عناصر اللوحة ، كما يحقق نتائج مغايرة ، تماما لما قدمه من اعمال سابقة ، استخدم فيها اسلوب [الكياروسكورو] الذي يعتمد اعتمادا كليا على التضاد ، والتباين : بين الفاتح والغامق .

ان معظم الاعمال التي لها قيمة تمثل تحدياً لنا فهي تقتضي جهدا ينبغي أن تذللها قدراتنا في الانتباه والتخيل ، والتذكر ، والفهم ، والعودة لمشاهدة العمل مرات ومرات ، حتى نستطيع فهم الرسالة التي يبعث بها الفنان ، من خلال تقنيات غاية في التعقيد ، والوان متباينة ، أو منسجمة ، وخطوط غائرة وبارزة ينتج عنها كل متكامل ، يثير فينا الرغبة في المعرفة ، والتأمل كما يبعث فنيا رغبة في التفكير ، للوصول الى فك الرموز الخافية علينا في كل عمل على حدة .

وعندما نتذكر كلمات (جوستاف فلوبير) أن أي عمل فني ، يجب أن ينظر اليه طبقا لمفاهيم عصره ، مثله في ذلك أي (تعبير فكري) علنا نتذكر دورنا في مواكبة الافكار الشخصية للعصر ، الذي فيه نعيش وقد فجر ثورات متلاحقة غيرت في مفاهيم الزمان والمكان ، فلم يعد هناك زمان أو مكان ثابت .

واختفت (صورة المكان) التقليدية ، وظهرت في فن التصوير المعاصر ، حيث اختفى الاعلى والاسفل ، ولم يعد لموضوع معين الصدارة على غيره فتسلطت الامكنة وتداخلت ، واصبحت العلاقات الشكلية والبصرية ، هي البطل الاول في العمل الفني وسادت (القيم الموسيقية) من (ايقاع) و (تنغيم) في لوحات التصوير والجرافيك .

ضوابط فن الغرافيك

الدكتورة : مريم عبد العلم
من مصر

تعريف النسخة الاصلية

ان عامة الناس تجد صعوبة في تفهم ما الذي يجعل الطبعة في فن الحفر ... أصلية ، وذلك لأن الاصالة تعني التفرد ، وطبيعة الحفر ذي الطبعات المتعددة ، لا ينطبق عليه ذلك التفرد عدا الحفر ذي الطبعة الوحيدة .

وان الاضافات والبحث التقني ، في مجال الطباعة ، عقدت المسألة وجعلت هناك اختلاف بين المتخصصين ، في تعريف مقومات الطبعة الاصلية ، Original وما هي الطبعة الاصلية وعلى من تقع المسؤولية فيها .

أسئلة كثيرة طرحت وأوجدت مشاكل لتوضيح الجوانب القانونية والاخلاقية وضمان تقييم التعامل مع الفنان ، وجامع الاعمال المطبوعة ، أو العاملين في تسويق (الحفر) وعامل الطباعة .

وكان من خلال تعدد المنشورات التي صدرت من هيئات عالمية مختلفة ، بهدف تحديد وتعريف الطبعة الاصلية ، وتوضيح الاساليب المتنوعة ، والمختلفة في انتاجها حتى عملية تسويقها ووصولها الى المقتنى فهناك منشورات صدرت عن هيئة كيوبيك للطباعة بكندا [عام ١٩٨٢ – ١٩٨٤ ، ١٩٨٧] بهدف تحديد وتوضيح الصفات المميزة للطبعة الاصلية ، وتحديد العمليات المتنوعة والمختلفة في اتباع انتاجها من التصور الاول حتى طباعتها وانتشارها .

وهي :

انه من الضروري ارتباط الفنان بالمبادرات المتكاملة ، وتواجده ، واشرافة الكامل عند طباعة القالب الطباعي [الراسم] .

ولوجود مصطلحات ، ومنشورات كثيرة صدرت من الهيئات المختلفة ، كان هناك الجدال القديم ، والمزمن حول اصالة (الطبعة) من اولئك الذين أعطوا للموضوع الاهتمام ، والجدية فتمثل ذلك في التوفيق بين المصطلحين المتناقضين وهي [الطبعة وتعنى الطبعة المتعددة] ، والاصلية ، وتعريفها (الفردية) وقد أطلق البعض على هذا التناقض : (الخط الاصلي للطبعة الاصلية) .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين تسبب التطور في الوسائل الابداعية في تعقيد مهمة المؤرخين والنقاد ، والفنانين فقد عرفها « مولين » بأن [الطبعة الاصلية [للقالب الطباعي] نعنى المكانة الفنية للطبعة] .

أما وجهة نظر المؤرخ والناقد [بيرنر] : [ان من الضرورة أن يكون الفنان قد عمل بنفسه القالب الطباعي ، هو المجهز لها ، وألا تكون قد فشلت (الطبعة) في تلبية معايير الأصالة بتركها للحرفي .

حيث أن العمل الفني الاصيل سردي لا يعرف التقسيم ، كذلك وصف العمل بالاصالة بالا تدعى أنه تعتمد الطبعة على الوسائل التقليدية فقط ولكن استخدام الوسائل (الميكانيكية) والتعريض الضوئي (التحسيس الضوئي) الذي يلهم الفنان بأداءأصيل تماما ، وتكون له بمثابة وسيط لابداعاته وتنفيذها .

في فرنسا :

فرضت الرقابة على المطبوعات ، وعنها اعتمدت المستنسخات ، المطبوعة ، عن طريق (الحفر) وآلات الفير مصحوبة بنص (أن تعتبر طبعة) وكانت هذه المقترحات قدمت من منظمات مختلفة :

وفي العام (١٩٣٧) عقد [المؤتمر الدولي للحفر] وأشاد بأن مصطلح « الطبعة الاصلية » القاصر على « تجربة واحدة » نفذت بواسطة اليد أو التقليد .

وفي (١٩٦٤) « رابطة العزف التجارية للمطبوعات واللوحات الفنية والتصميمات » تبنت التعريف الذي كانت وضعته اللجنة الوطنية للطباعة في فرنسا عام (١٩٣٦) ، بكامل نصوصه : [وهي الطبعات السوداء والملونة المستخدم فيها ، قالب طباعةوأخذوا عدة قوالب صممها ، ونفذها الفنان بيده ، ويستثنى من ذلك تلك العمليات الكيميائية أو الفوتوكيميائية حيث تعتبر طبعات أصلية وتشمل الاعمال المنفذة بوسائل الطباعة الفوتوغرافية]

في العام (١٩٦٧) قرار [٦٧ – ٤٥٤] صدر في يونيو (١٩٦٧) بخصوص ضريبة المبيعات على الاعمال الفنية الاصلية [منها الطبعات المنفذة بالليتوجراف (طبع الحجر) بيد الفنان وفي مجموعة محدودة بصرف النظر عن الوسائل المستخدمة » .

وللتعريف الفني الذي وضعته اللجنة الوطنية للطباعة في فرنسا عام (١٩٣٦) ، والذي تبنته بأكمله الغرفة التجارية للمطبوعات عام (١٩٦٤) والذي أهتمت بانجاز القالب الطباعي ، بيد الفنان نفسه ، وقد استبعدت الاعمال المنفذة بوسائل كهروميكانيكية

واستثنت الطباعة الحريرية [شاشة] وصنفت كطبعات أصلية ، وكان لاستبعاد الوسائل [الكهروميكانيكية] هو القضاء على طبعات ، ربما تؤخذ من الطبعة الاصلية في غياب مراقبة واشراف الفنان ، وهذا ما قام به بعض المسوقين لاعمال الفنانين .

وحدث ذلك مع بعض تجار الفن وهناك قضايا عالمية لهذا التزوير .

الولايات المتحدة :

ان [مجلس المطبوعات الامريكي] عالج هذه القضية عام (١٩٦١) بالتوصيات التالية :

أولا — اشتراك الفنان في طباعة نسخ المجموعة واعتماده ، واعفائه للطبعات النهائية .

ثانيا — أن (الفنان) وحده ، هو الذي ابدع في استخدام القالب الطباعي ، بغرض انتاج الطبعة .

ثالثا — الطبعة تتم بمعرفة الفنان ووفق توجيهاته

رابعا — ان الطبعة المنتجة يعتمدها الفنان .

هذا هو التعريف المقترح للربط بين الفكرة والتنفيذ ، بغرض انتاج الطبعة الاصلية ، ولم يصر المجلس على الجانب اليدوي ، والتقليدي في انجاز الصورة ، وأيد الوسائل الاخرى ، مما يتيح استخدام الاساليب المعاصرة والفوتوميكانيكية .

الضمان والتوثيق للعمل الفني :

توجد تشريعات تحدد مفهوم (الطبعة الاصلية) في العالم والذي يطبق على الطبعات المنفذة بعد سنة (١٩٣٠) ، حيث أن التعريف يصبح غير فعال عمليا في غيبة التشريع ، وما يصحبه من جزاءات ، ولهذا بدأت في (الولايات المتحدة) ، محاولات عديدة لتوضيح ، ووضع القواعد القانونية ، فقد وضحت (ولاية كاليفورنيا) و (ألينوى) سنة (١٩٧٠) البيانات التي يحتاجها المشتري ، بالاضافة الى تحديد غرامات في حالة انتهاك هذه الشهادات ، وفي نيويورك عام (١٩٧٢) تدين التزوير في شهادات التوثيق ، رغم أنها فشلت في تحديد بنود مضمونه ، وعلى أي حال فقد وضعت نموذجا لشهادة التوثيق تشبه الصلاحية التي وضعها مجلس (الجرافيك) (بكندا) (كيوبيك) ، والتي تضم كل البيانات عن العملية المستخدمة في انتاج الطبيعة .

وفي فرنسا :

ان « جمعية الشؤون الثقافية والاجتماعية » ، اقترحت عرض حلها ، وهو قانون أكثر دقة وتحديدا لمحاولات مؤكدة لضمان حماية من يشترون الاعمال المطبوعة ، وهو أي صورة طبق الاصل ، لنموذج مأخوذ من قالب طباعي منفذ بوسائل ميكانيكية وكهروميكانيكية ، أو غير ذلك وقادرة على خلق تصور لعمل فني أصلي ، يجب أن تعرض على انها مستنسخ عن الطبعة ، وذلك لتجنب الخلط مع ذكر هذا المصطلح على المستنسخ في مكان ظاهر .

وان الطبعة الاصلية هي الطبعة المنتجة من قالب طباعي ، أو أكثر من قالب ، ومن انتاج الفنان ، ويقوم الفنان شخصيا بطبعها بغض النظر عن الاسلوب المستخدم .

والطبعة المقلدة هي المأخوذة عن قالب طباعي تقليدي خاصة الليزر والسيروجرافي ، ويقوم فنان آخر أو حرفي ماهر بتقليده ، وفي هذه الحالة يجب ذكر اسم « الطباع » حيث يظهر واضحا مقروءا مع وضع علامة على الطبعة .

وفي جميع الحالات سواء أصلية ، أو مقلدة ، يجب أن يدون رقمها المسلسل ، وعدد الطبعات في المجموعة وفي حالة اعادة الطبع من قالب طباعي سبق استخدامه ، يجب كتابة ذلك على كل طبعة ، وان ميزة العلامة هي توضيح الفرق بين نماذج (التداخل) بتحديد الاختلاف بين الطبعة الاصلية والنسخة المقلدة والطبعة المستنسخة والتزام توقيع الفنان مصمم القالب الطباعي ، والطباع المنفذ مع الاعلان الصادق عن الطبعة هذه النقاط قد أجرى تحليلها بواسطة المحرر القانوني الفرنسي (جرانرزي) الذي أعاد الى المؤلف ، والمنشأ ، الحقوق الشرعية ، وتسوية النزاع [بين الفنان الحرفي أو التقني والطباع] ان ممارسة اضافة علامة الطباع فكرة هامة ، لتقدير جدارة ، وقيمة الطبعة ولاثبات هوية الطبعة ، وكما وضحت ذلك جمعية الطباعين بكندا .

وبما ان التوقيع يصبح ضمانا فقط فقد سنت قوانين مصحوبة بعقوبات للمنتهكين ، ووضعها موضع تنفيذ سواء كان على طبعة أصلية أو مستنسخ أو اعلان .

ويشار الى أن نظام التوقيع عرف منذ عام (١٨٥٠) ، لحماية العمل من التزييف ، وفي عام (١٧٣٥) عبر (هوجر) ، على أن يحفر اسم الفنان تحت الصورة على اليسار بينما الطباع على اليمين ضماناً لعدم التزوير وكان لكل منهم رمزاً معيناً .

وللضمان أيضاً وجد من الضروري أن يكون هناك أسس واضحة لتمييز العمل الفني ، وقيمة ، وخاصة بعد فيضانات المستنسخات المنفذة ، بواسطة

علي اسماعيل تيرمين - تركيا - معدن

تافورن كوادوميون - تايلند - حرير

التكنولوجيات والأساليب العالمية ، وخاصة منذ ظهور الطابعة الآلية حيث ولدت المشكلة بشكل يتطلب التدخل .

في فيينا عام (١٩٦٠) وفي [المؤتمر العالمي للفنون التشكيلية] وضعت خطوط عامة للطبعة الأصلية لضمانتها وهي : ـ

١ ـ للفنان الطباع الحق أن يحدد عدداً معيناً من النسخ .

٢ ـ أي طبع لا بد أن يحمل توقيع النيابة ، وعدد اللوحات المسلسل ، كما يشير أنه طبع العمل بنفسه .

٣ ـ بمجرد الانتهاء من المجموعة المحددة يقوم باتلاف السطح الطباعي .

في كاليفورنيا عام (١٩٧٠) ، وهاواي عام ١٩٧٨ ، صدرت قوانين تنص على أن يحصل المشترك على شهادة من البائع تحوي اسم الفنان ، وتاريخ الانتاج ، والخامات والوسائل المستخدمة ، وعدد الطبعات في المجموع ، متضمناً عدد الطبعات التي يحصل عليها الفنان واذا كانت الطبعة منفذة بعد حياة الفنان ، وفي (كندا) جمعية عالمية تقوم بتسويق الأعمال الفنية المطبوعة ، ووضعت تعريفاتها لكل من الطبعة الأصلية والمستنسخة كما سبق أيضاً وكل ذلك لتيسير تسويق العمل المطبوع .

العلامات وضمان تعديل الطبعة :

أولاً ـ للفنان اذا قام بطبع العمل بنفسه ، ويطبع بجوار توقيعه ، أما اذا الطباع فيكتب بجوار توقيع الطباع ، المشارك في الطباعة .

ثانياً ـ الفنان له الحق أن يحصل على عدد من النسخ تساوي ١٠ ٪ يضع بجوار توقيعه .

ثالثاً ـ وللفنان مجموعة استخدامها شخصياً كهدايا ، أو غيره والتي لا يجب أن تباع الا بوضع حرف A. P. بجوار توقيعه .

التعويضات :

التاجر يعرض أو يبيع ، ويجب عليه أن يعطي المعلومات المطلوبة ومن يقدم معلومات غير سليمة ، يكون مسؤولاً أمام المشتري عن ثمن البيع ، والفوائد من تاريخ البيع ، ويجب على المشتري ، أن يعيد الطبعة كما في الحالة التي استلمها .

عندما يستطيع المشتري أن يثبت أن (التاجر) قد تعمد اعطاء معلومات خاطئة أن يسترد ثلاث أضعاف ثمن الشراء .

المشتري الذي يثبت ذلك يحق حسب راي



بربارة بيسخوف ـ تجريد

المحاكم في الحصول على أتعاب الخبراء والمحاماة الا اذا رفعت قضيته .

والشخص الذي يكرر مخالفته للقانون ، يتعرض لعقوبات منها عدم مزاولة المهنة .

ويحق للتاجر أن يحصل من النيابة على المجموعة بأكملها ، لعمل مطبوع مع دفع ثمنهم مقدماً مخفض بين ١٠ ٪ الى ٣٠ ٪ .

يجب التحقق من النماذج خارج الدولة ، أو المدينة ، والتأكد من سمعتهم قبل الاقدام والتورط .

يجب على (الفنان) أن يكون عنده نوع من السجل ، أو ملف يسجل فيه اسم (العمل) وكل المواصفات مع تسجيل المكان التي بيعت له أو ستعرض به المطبوعة .

حجم المجموعة بملف على عشاق اقتناء الطبعات الفنية ، أن يحصل على بيانات مستفيضة عن الظروف والمجموعات ، وهناك تصدر نشرة في صورة كتيب قبل شهرين ، يذكر فيها آخر ما وصلت اليه أسعار وبيانات عن المجموعات الجديدة للطبعات .

فن الحفر والطباعة

وصلاته بتطور الفكر البشري

د . عبد الكريم فرج

ينتج (فن الحفر) عبر فعاليات متعددة في مقدمتها فكر الانسان ومهارته ، اليدوية ، ويحمل رسالة تخاطب أفكار الناس في كافة الأصقاع ، فهو وسيلة اتصال بين البشر ، أينما كانوا وفي كل الأزمنة .

وكلمة (حفر) مشتقة في أصولها من اللغة اللاتينية ، وعن اللاتينية أخذتها اللغات الأوربية ، وأصبحت تعني فعل (الكتابة أو الرقش) ونعرفها اليوم مجردة من أي ابهام أو التباس بأنها :

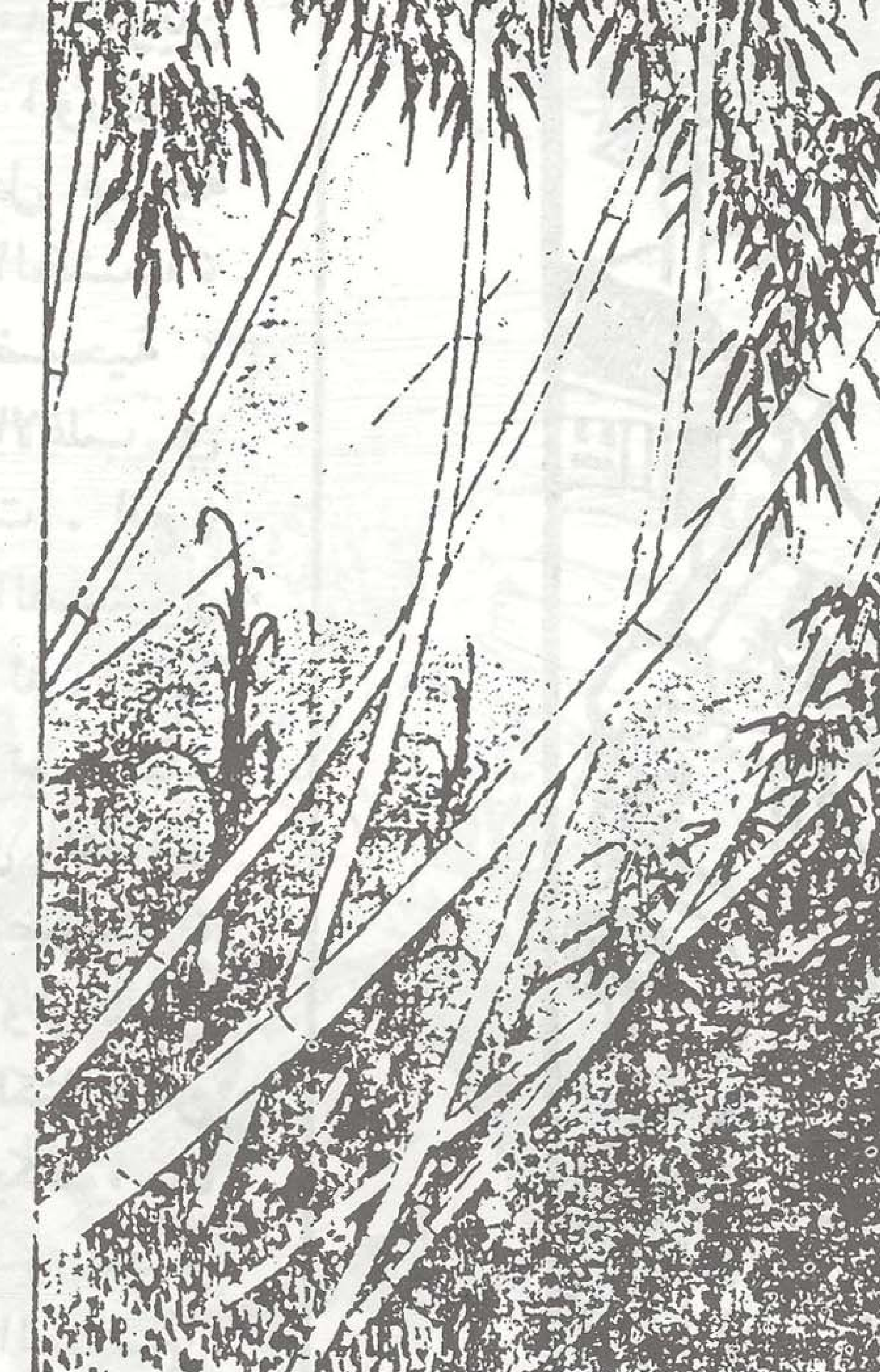
- [نقل آثار الخط المحفور على السطوح الصلبة الى سطوح أخرى ، أقل صلابة بوساطة الضغط ، تحوي المعاجم والقواميس تعاريف متعددة لفن الحفر ، غير أن جميعها تصب في النهاية في حيز مشترك ، يتجه نحو دمج معنى الحفر والطباعة في خط واحد ، أو معنى واحد ، يتمثل بوجود الراسم الأم (الكليشة) ، التي تكون أرضية صلبة يحفر عليها الرسم ، ثم يمر بعملية التحبير ليطبع باعداد كبيرة تسمى (النسخ) ، يمكن توزيعها في جميع الأرجاء في وقت واحد ، وبذلك يصبح فن الحفر وسيلة ناجعة لنشر العمل الفني ، وتعميم المعرفة في كل الأرجاء ، وبناء على هذه الخاصة اضطلع (فن الحفر) تاريخياً بمهام ووظائف عديدة ، إضافة الى مهمته التزيينية ، فقد عممت بوساطة (الكليشة) المحفورة والمطبوعة ، الصور ، والكتب الدينية وخرائط الجغرافيا ، ومخططات المدن ، والرسوم الهندسية وغيرها ..

وبناء على هذه التعاريف المحددة لفن الحفر ، أو بالتحديد - للحصول على المنتج الفني المطبوع - يصبح لهذا الفن منهجاً ، يتميز فيه عن الفن التخطيطي المرسوم على السطح (الغرافيك) ، لأن الغرافيك ، والذي يخلط العدد الكبير من الناس بينه، وبين فن الحفر ، ما هو الا جزء بسيط من فن الحفر والطباعة ، لأن (الغرافيك) هو أي مخطط مرسوم كبيان إيضاحي الفكرة ما ، يريد الرسام إفهامها للآخرين ، مثلاً : [اللوحة التي توجد على سرير المريض تحمل تخطيطاً يبين درجة حرارة جسم المريض صعوداً وهبوطاً خلال مدة معينة] فالرسم الموجود على هذه اللوحة هو (غرافيك) يوضح درجة الحرارة للمريض ، بينما العمل الفني المحفور ، أكثر تعقيداً ، وأبعد هدفاً ، فهو علاقة افكرية تتحول الى إحساس مرسوم على شكل (رسم أولي) ينقل هذا الرسم على سطح الحجر أو المعدن أو الخشب أو اللدائن ويحفر بوسائل متعددة ، ثم يحبّر بالطريقة المناسبة ويطبع ،



مثال رقم /١/





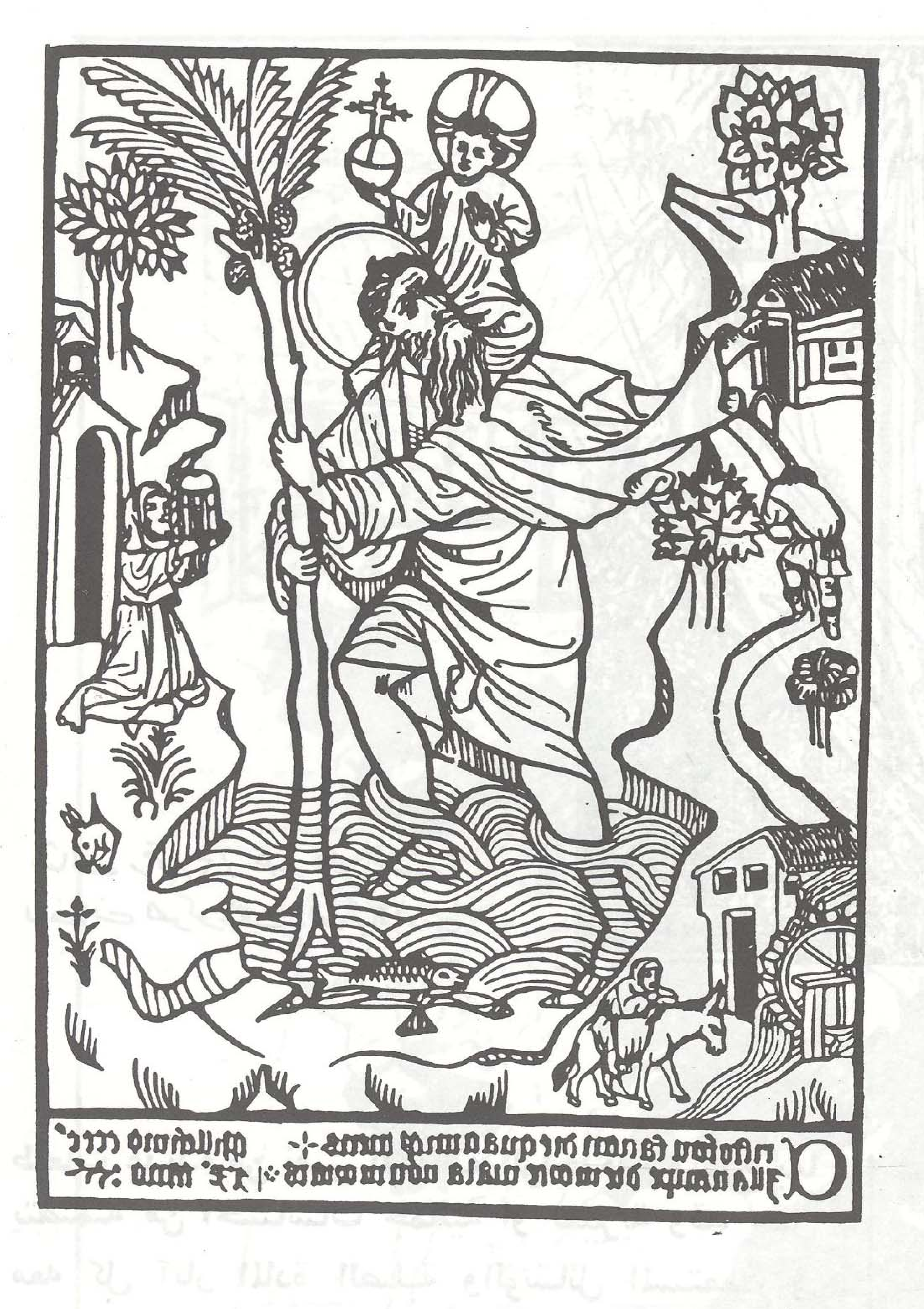
مثال رقم/٢/ حفر على الخشب
للفنان هوكوزاي - هضبة فوجي

طبعات عديدة من نفس الكليشة الواحدة ، ويوزع بما يتضمنه من احساسات جمالية أو تعبيرية وقد حمل معه كل آثار المادة الصلبة والوسائل المستعملة في تنفيذ الحفر ، كالخشونة والنعومة وآثار الحك والكشط ، وجميع القيم التي تجعل العمل المطبوع ، يدخل في اطار الحس السيكولوجي المعتمد على خيال الفنان المبدع ، وبسبب هذه الآلية المركبة لفن الحفر دخل في أعماق التجربة البشرية ، منذ وجود الانسان الأولي ، فعملية الحفر ، وتوظيف الآثار المطبوعة ، وجدت مع وجود الانسان نفسه ، وازدادت ارتباطاً به كلما تقدم الفكر البشري ، وامتلك ارادة التنظيم العقلاني ، فعلى جدران المغاور ، والكهوف ، وجدت بصمات الأصابع ، والأكف المغموسة في دماء الحيوانات ، وعلى القرون والعظام وأحجار (الصوان) وجدت رقوشاً محفورة ، كما استخدم الانسان منذ القديم قطعاً من المعادن لوشم الحيوانات والمواشي ، وطبع علامات على جلودها ، واستخدم كذلك الانسان نوعاً من الوشم ، الذي يترك آثاراً على جلده لا تزول مدى الحياة ، باستخدامه وخز الإبرة المزوجة مع الدماء ، وصبغة سوداء ، رسم خلالها علامات مطبوعة على الأنف والوجنات والجبهة ، والأكف ، والسواعد بشكل خاص .

وقد استعمل السومريون رقائق من الطين المشوي حفروا عليها الرموز وختموا بها ، الوثائق ، والرقيمات المكتوبة على الطين الطري ،. فارتبط فن الحفر اذن بنمو وتطور الثقافة البشرية ، وبوسيلتها الأولى (اللغة) واللغة المكتوبة بالتحديد ، لأن اللغة المكتوبة ابتدأت بشارات ورموز اتفاقية ، تداولها الناس عند حفرها على السطوح الصلبة ، ومن خلالها تم التفاهم والتعامل بين البشر ، وبذلك شارك (فن الحفر) في ترسيخ البدايات الأولى لطرق التفاهم ، عند الشعوب القديمة الفرعونية ، والسومرية ، والآشورية ، والصينية ، وغيرها .

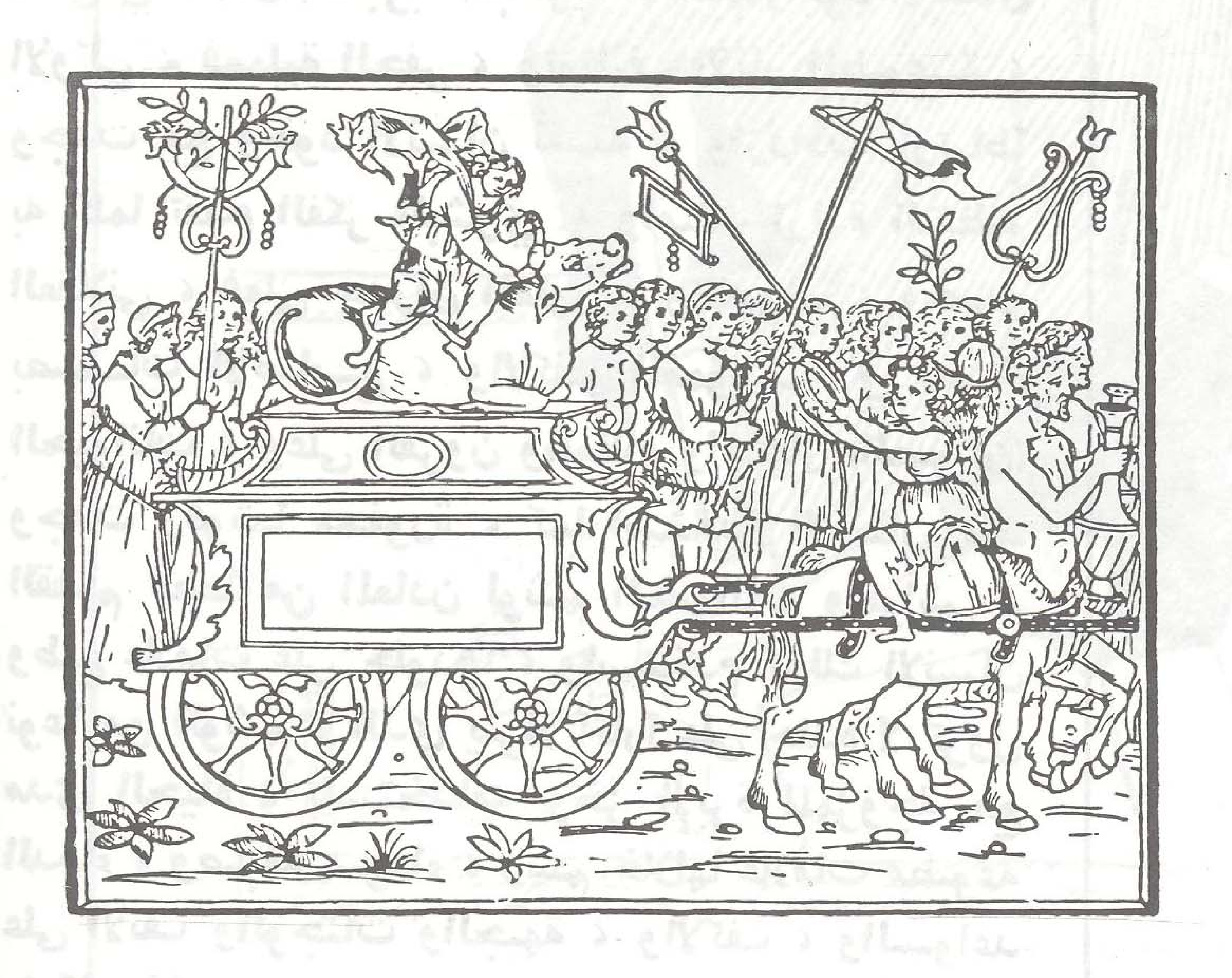
ويستمر الحفر مرتبطاً بذوق الانسان وحسه الجمالي ، فأخذ يظهر بآثاره على وسائل العيش ، طبقاً لمراحل الوعي الارادي للبشرية ، وضمن ارتقاء النظام العقلاني والحسي للانسان ، بحث الانسان عن كسائه ، وعن تزيين هذا الكساء ، فاستخدم (قوالب الخشب) المحفورة لطباعة القماش الملون ، الذي كان يلفه على الجسد ، أو يخيطه ليصنع منه لباساً ، مبهجاً يضفي عليه المتعة والسعادة .

أول من عرف هذه الوسيلة (الهنود) و (الصينيون) و (الشعوب الشرقية القديمة) ، وكان ذلك في حوالي خمسماية سنة بعد ميلاد المسيح .



مثال رقم / ٣ /

مثال رقم / ٤ /



وبقيت هذه الحرفة الفنية ، مستخدمة لتزيين وطباعة الاقمشة ، حتى اكتشفت صناعة الورق ، الذي كانت الحاجة ملحة لاستخدامه من اجل صناعة الكتاب ، وبشكل طبيعي يستخدم الحفر على الخشب ، في اعداد الكتاب واخراجه رسوماً توضيحية ، ونصوصاً كاملة ، وكانت البدايات على الاغلب في كوريا عام (٧٥١) م ، وفي الصين في عصر (ت . انغ) بين الأعوام (٦١٥ ـ ٩٠٦) م حيث توصل الصينيون الى صيغة واضحة لطباعة الكتاب ، الذي يعد له راسماً محفوراً للنص والرسم ، بآن واحد ، وقد تم ذلك في العام (١٠٥٠) م ، وجرى تداول وتدوين التعاليم البوذية بالطريقة نفسها ، وبتأثير الثقافة الصينية ، وصلت طريقة الحفر هذه الى اليابان ، وتوصل اليابانيون في العام (١٥٨٢م) ، الى انتاج الكتاب من خلال الاختام الخشبية ، ولكن اليابانيين لم يكتفوا بما تعلموه من الصين ، بل اخذت تجاربهم تسير نحو الخصوصية والتفرد ، مبتعدين عن أسلوب الصينيين فأعتمدوا طريقة الخطوط المرسومة ، والمتداخلة مع الكتابة ، ضمن تكوين شديد البساطة ابتعدوا عن الأشكال المجسمة ، وصاروا يلونون الرسوم المطبوعة بمتابعة التلوين عليها ، حسب رغبة الفنان وحاجته ، وتركوا بهذه التقنية إرثاً فنياً كبيراً،زاخراً بالموضوعات الدينية والرسوم التوضيحية للنصوص الأدبية الشعبية وكذلك للنصوص الادبية الكلاسيكية على حد سواء .

ترسخت في اليابان منذ منتصف القرن الثامن عشر تقاليد الطباعة الخشبية ، فزاع صيتها في كل مكان ، وعرفت بشكل خاص الطباعة الخشبية الملونة التي تعتمد على عدة رواسم (كليشات خشبية) وتحددت خصائص لمدرسة الحفر على الخشب اليابانية التي تقوم على التبسيط والمساحات الزخرفية المملوءة باللون الكتيم ، والتي برزت في اعمال الفنان (هاكوزاي) الذي عمل في الفترة بين (١٨٢٥ ـ ١٨٤٣م)

وبرز عدد من الفنانين في (الحفر على الخشب) في اليابان ولقد كان من أشهرهم الفنان (هوكوزاي) الذي اصبح بحق ممثلا بارزاً للتقاليد الكلاسيكية في فن الحفر على الخشب الياباني .

أما في (أوروبا) بدأ يظهر فن حفر الخشب وطباعته بداية بسيطة ، في النصف الثاني من القرن الرابع عشر ، وكان تطوره في الواقع مرتبطاً بتطور صناعة الورق وانتشارها في أوروبا،وخصوصاً بعد ان وصلت أسرار صناعته من البلدان الغربية عن طريق الحروب الصليبية ، وكان التكوين في البداية عن طريق الخطوط



مثال رقم /٥/ بورر



مثال رقم /٦/

P. P. Rub. delin. & excud. CVM PRIVILEGIIS. Christoffel Iegher sc.

مثال رقم /٧/

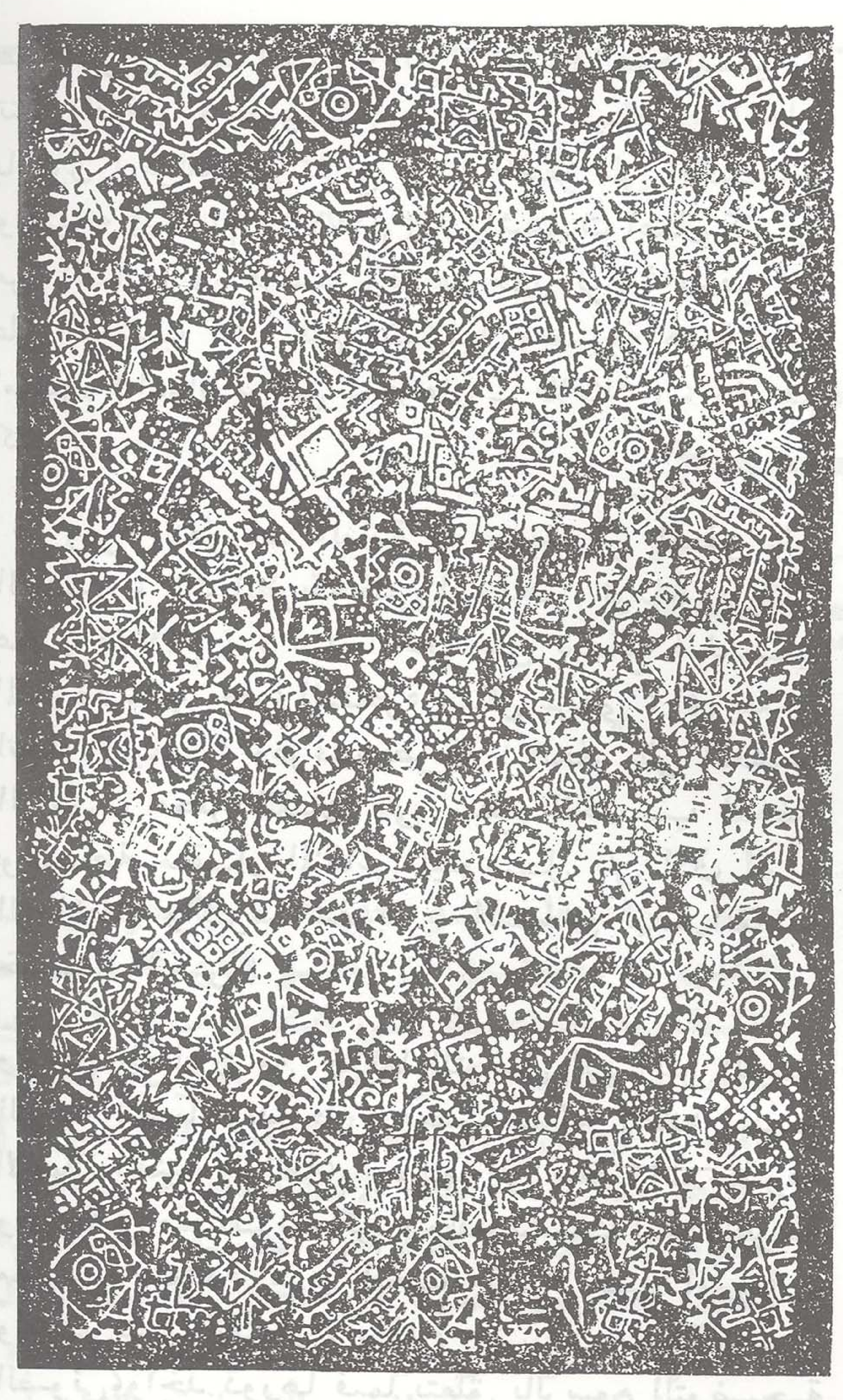
مثال رقم /٨/



مثال رقم/١٩/

الثخينة التي تحيط بالاشكال البسيطة الخالية من التجسيم خصوصاً في الموضوعات الدينية (وقد خرجت عن هذه القاعدة الرسوم التي طبعت على ورق اللعب) ، ويعتقد أن أقدم لوحة (حفر على الخشب) كانت في فرنسا في مدينة (ماتسون) يعود تاريخها الى العام (١٣٧٠ ـ ١٣٨٠م) كما وجدت لوحة (المسيح في حديقة غيسيمان) ، وكذلك لوحة بعنوان (استراحة وقت الهروب الى مصر) ، وتعود الى العام (١٤١٠م) ، وعثر في (دير بوكسهيم) على لوحة القديس (كريستوف) ، وتعود الى العام (١٤٢٣ م) وفي معظم هذه الاعمال ، كانت النصوص والرسوم محفورة على لوح خشبي ، واحد مخصص لصفحة واحدة كاملة ؟ وهي بشكل عام قليلة العدد ، واكثرها يعود منشؤه الى (بافاريا) والمناطق التشكيلية ، وجبال الالب ومناطق المانية أخرى . ارتبط فن الحفر بجميع المحاولات التي كانت تهدف الى طباعة الكتاب واخراجه بالطرق اليدوية ، من خلال الصفائح الخشبية المحفورة ، قبل أن يتوصل (غوتنبرغ) الى فكرة وضع النص المكتوب من خلال اختامه المتحركة ، فقد بذلت محاولات لطبع رواسم خشبية متتالية على شريط واحد من الورق ، ثم أعقب ذلك فكرة (الكتاب) الذي تجمع صفحاته وتخاط في رزمة واحدة وقد واحتمل هذا المخاض أكثر من ربع قرن منذ عام (١٤٢٣) حتى عام (١٤٥٠م) ، والشيء الهام أن هذه الكتب المنتجة بهذه الطريقة قليلة العدد ، ولكنها كبيرة القيمة فأقدم طبعة منها تعود الى العام (١٤٣٠ ـ ١٤٤٠م) محفوظة كطبعة وحيدة في مكتبة جامعة (هايدلبرغ) ، ويوجد كتاب واحد بعنوان (فنون منقرضة) محفوظة في المتحف الانكليزي ، كما توجد نسخ قليلة العدد ، للانجيل من العهدين القديم والجديد اضافة الى بعض القواميس المتخصصة في علم القراءة . ولقد تغير الامر باستخدام الاختام المتحركة ، فبعد اكتشاف (غوتنبرغ) أختامه ، استعمل طريقته شخص (لم يعرف اسمه) في الاعوام (١٤٥٤ـ١٤٥٦م) فطبع خمساً وثلاثين نسخة للانجيل في جزئيه ، بالحروف اللاتينية ، على ورق خاص غير نفاذ للماء أو الدهون ، وطبع مئة وخمس وستين نسخة على ورق عادي .

ثم تتالى تقدم الطباعة من الرواسم الخشبية ، كحرفة وفن على حد سواء ، الا أنها بقيت مرتبطة في صناعة الكتاب نصاً ورسوماً حتى حوالي العام (١٥٠٤م) ، عندما جاء الفنان (ألبرخت ديورر) الذي استخدم الحفر على الخشب ، كفن قائم بذاته يحمل جميع مزايا فن التصويرالزيتي ، ومن خلال مجموعات



مثال رقم ٨٠/٢ - طباعة بارزة بطريقة الأختام الخشبية
مصطفى فتحي ١٩٨٣

هذا المعلم المحفورة ، وصل فن الحفر الى مصاف الاعمال الفنية الرائعة .

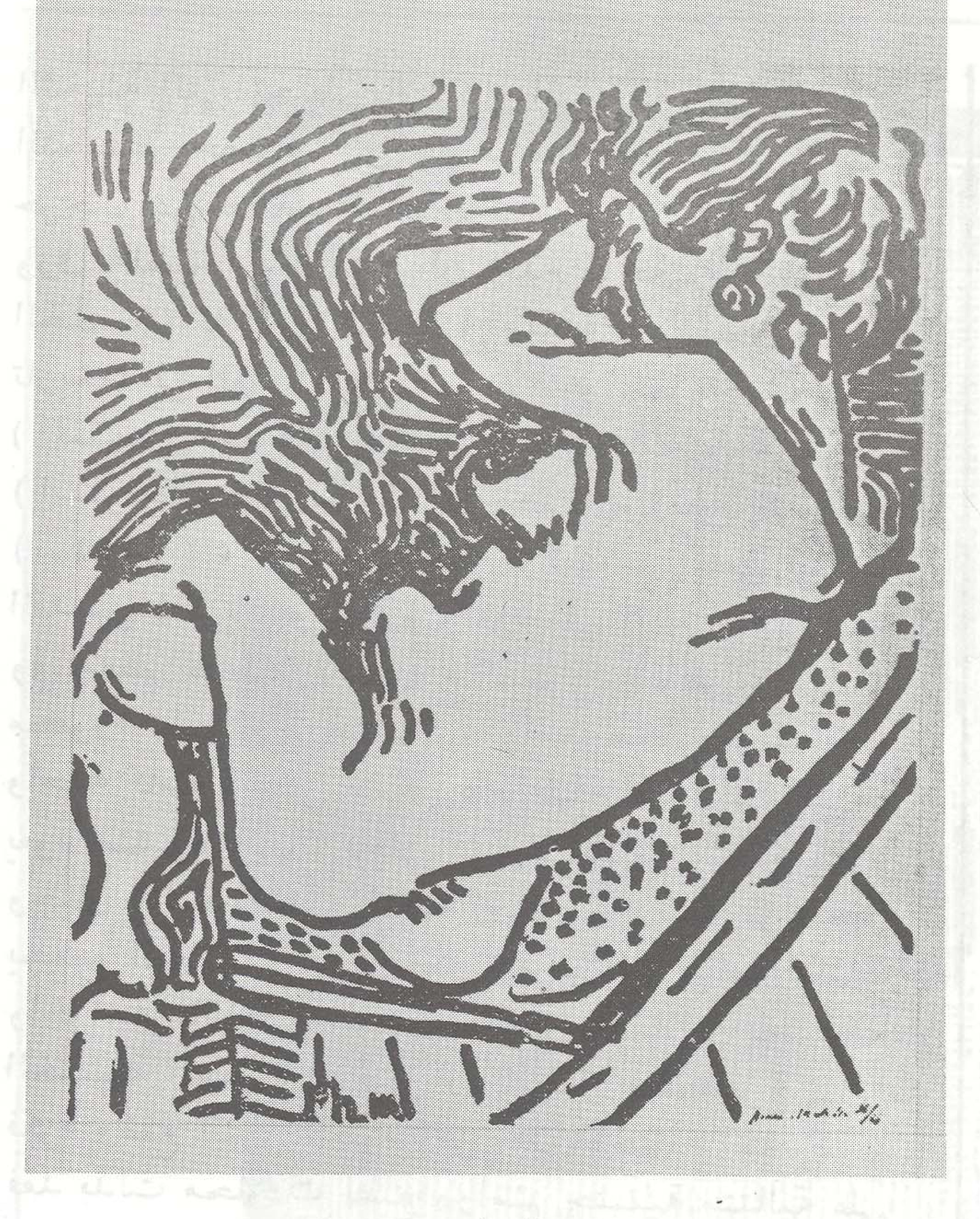
اتجه فنانون آخرون ، للبحث عن قيم جديدة في حفر الخشب ، وطباعته ، وذلك في مطلع القرن السادس عشر في كل من هولندا وايطاليا خصوصاً ، فأوجدوا طريقة الحفر المسماة (المظلم المنير) ، والتي تعتمد على طباعة راسمين يحمل الاول لوناً واحداً ، ويحمل الراسم الثاني لوناً ، يشتق من اللون الاول وبطباعة الراسمين ، وبالتالي ، نحصل على رسم مطبوع بلونين متدرجين يشبه الى حد ما الرسم المنفذ بالحبر الممدد ، وزاد اهتمام فنانين آخرين عندما صعدوا طموحاتهم في هذه التقنية ، لنقل اعمال المصورين القدامى وتنفيذها بالطباعة الخشبية ومن أمثلتهم (كريستوفل جفر) ، الذي نفذ أعمال (روبنز) بعد أن رسمها (روبنز) نفسه على صفائح الخشب ، كما زاد اهتمام بعض الفنانين في البحث عن تاريخ

هذا الفن وتأليف الكتب ، التي تبحث في هذه التقنية ، تنشر ثقافتها وخصوصاً في فرانسا ، حيث نشر (جان بابليون) مؤلفه عن تاريخ فن (الحفر على الخشب) وتقنياته في العام (١٧٧٦م) ، واشتهرت أعمال كثيرين من الفنانين في فرنسا وغيرها ممن تركوا محفورات على الخشب ذات قيم تشكيلية وتعبيرية هامة ومن أمثلتهم (ادوار مونش ـ غوغان ـ فلامنك) ، وغيرهم كثيرون .

ومن التطورات الهامة في تاريخ فن الحفر على الخشب ، تلك الطريقة التي أوجدها (توماس بويك) عام (١٧٧١م) ، عندما حفر على صفائح الخشب المقطوعة ، من جذع الشجرة بشكل عرضي ، أي بعكس اتجاه الالياف ، وعرفت بطريقة (الحفر على الخشب الرأسي) يحفر الفنان على سطح الخشب المحضر بوساطة منقار المنقاش ليتوصل الى أدق أنواع الرماديات واكثرها شفوفاً ، أستخدم لهذه الغاية خشب (البقس) .

وتوخى الفنانون من خلالها التوصل الى اكثر القيم اللونية تناغماً وتدرجاً ، بحيث تصلح لاعادة نسخ الاعمال الفنية الرائعة،وتحويلها الى محفورات مطبوعة وموزعة في مختلف الاماكن ، ولقد تشكلت لهذه الطريقة مدارس متعددة ، في أنحاء كثيرة من أوروبا ، واستمرت في ازدهار ، وتقدم حتى حل محلهاالتصوير الضوئي،وأخذ دورها فيما يتعلق بالرسوم التوضيحية في الكتاب ، غير أنها استمرت كطريقة من طرق البحث التشكيلي في مجال فن الحفر البارز .

والى يومنا هذا يستمر العديد من الفنانين في الشرق ، والغرب ، في استعمال صفائح (الخشب) لتنفيذ رسومهم ، محفورة ومطبوعة على الورق ، أو القماش أو سطوح لينة أخرى ، معتمدين على امكانات هذه التقنية في التعبير عن القيم الجمالية ، والتعبيرية الموازية لتطور الفكر البشري ولقد زاد من اتساع الاهتمام بحفر الخشب التوصل الى سطوح أخرى يمكن أن تحل محل الخشب وتعتبر رخيصة الثمن مثل اللينوليوم أو اللدائن ، والتي استخدمت على وجه الخصوص في طباعة المساحات الواسعة .



مثال رقم /١١/ حفر على اللينيليوم - ماتيس ١٩٠٦ - ١٩١٠

مثال رقم /١٢/



مراجع البحث

- ثقافات فن الحفر والطباعة اليدوية .
مطابع جامعة دمشق ـ دمشق ١٩٩٣م باللغة البولونية .
- البرخت ديورر ، برلين ١٩٧٧ .
- تقنيات فن الغرافيك وارسو ١٩٨٤ باللغة البولونية .

فن الحفر في سورية

طارق الشريف

ما هو فن الحفر ، وكيف فهمه فنانونا التشكيليون ، وعلى اختلاف توجهاتهم ، وأساليبهم الفنية ، وكيف تطورت عملية [الحفر والطباعة] عندنا ، ومنذ البداية وحتى الآن ، آخذين بعين الاعتبار أن كمال الحفر ، واتقان الوصول الى اللوحة المطبوعة ، يتطلب ترابطا كبيرا بين العمل الفني المرسوم الغرض [الحفر] ، وبين اتقان [فن حفر على قطعة من الخشب ، أو المعدن ، أو غير ذلك مما يصلح ليكون راسما ، يقوم مقام [السلبية] في الصورة ، وهو في النتيجة النهائية ، يوصلنا الى [لوحات مطبوعة] ، ومرقمة ، ومحددة العدد ، ومتماثلة تماما ، توصل الفن الى الناس ، أو توصلها الى عدد أكبر من اللوحة الزيتية ، المحدودة العدد والمرتفعة الثمن .

وهكذا سعى الحفارون الى تقديم لوحاتهم الفنية بهذه الوسيلة ، ناقلين التقنيات والاساليب الفنية ، ومعبرين عن أنفسهم من خلال هذه الوسيلة الفنية ، القادرة على التعبير عن كل ما يريد الفنان قوله ، وأعطى حفارونا ماهو جديد ، وابدعوا في هذا التقديم ، محاولين أن يعطو الفن الذي يتمتع بالشخصية الخاصة التي انتقلت من التسجيلية المحضة ، الى كل المدارس الفنية المعروفة عالميا ، ومن [الواقعية] الى [التعبيرية] و [التجريدية] ، وكانت الاضافة الفنية مترافقة مع التطور ، وملائمة للاغراض الفنية ، والتقنية ، وكانت لتجاربهم القدرة الى تخطي ما اخذوه الى ما اعطوه ، سواء من حيث الاشكال المستخدمة ، أو من حيث التعبير عن المواضيع الانسانية ، والاجتماعية ، والسياسية ، وفي البحث عن التراث المحلي والعربي ، وما يملكانه من عناصر قابلة للتجدد والحياة ، وهكذا أصبحنا أمام رؤية حفرية متميزة ، وأمام رؤية شخصية لفن الحفر ، يسعى كل فنان الى تكوينها ، آخذا بعين الاعتبار ، أن (فن الحفر) قد تطور تطورا مذهلا في هذه الايام ، ومع المعدات ، والتقنيات الطباعية ، وأساليب الرسم ، واعداد الراسم ، والتنفيذ بالوسائل المتنوعة ، وهكذا تحددت الاهداف الرئيسية للحفار الفنان ، وتحددت الغاية ، وسعى للبحث عن الوسائل ، وعن الطرق الملائمة ، لبحث الفنان عن طريق لغة خاصة به ، وتطورت هذه البحوث ... اليوم ، لتعطينا فنا له عدة أشكال ، وينفذ اشتى التقنيات ، والمواد .

ونستطيع القول بان البداية كانت تسجيلية واقعية ، لدى كل حفارينا ، واشتركوا في تسجيل الموضوعات من البيئة ، والواقع على اختلاف الموضوعات التي عالجوها ، والقضايا التي طرحتها اللوحات ، وهذا ينطبق على حفارين كانوا مصورين ،



محمود حماد

ثم عملوا في مجال الحفر مثل الفنان الراحل (محمود حماد) أو الفنان (ممدوح قشلان) أو الفنان (غسان السباعي) أو (عز الدين شموط) ، أو (برهان كركوتلي) أو غيرهم ، وهناك أيضا الحفارون الذين لم يكونوا مصورين بل اختصوا بالحفرمباشرة، وهم كثر لكن تجاربهم .. كلها تنطلق من الواقع وما فيه ، ثم تبحث عن نفسها .

... ولكن الشيء الهام هو ان هذه العملية هي البداية ، التي أعطت الحفارين ، المنطلق نحوالبحث عن شخصية خاصة بهم ، واكتشاف مافي الحفر من امكانات تشكيلية وتعبيرية لا حدود لها .

ونستطيع أن نشير الى لوحات الفنان (محمود حماد) الاولى عن [الصحراء] و [الحياة الريفية] ، وكلها نفذت بالمفهوم التقليدي لفن الحفر مع اضافات جديدة ، نراها في ايجاد تكوين خاص يعالج المساحات ، ويردها الى درجات اضاءة ، وهكذا عرف الحفر بأشكاله التقليدية ، ثم انطلق الى استخدام (الحفر العربي) في لوحته الفنية ، وأعطى علاقات مجردة ، تعتمد على هذه المفاهيم ويضاف اليها ... فهمه لاسرار الخط العربي ، وخلق لوحة حفر منتظمة ، وعلاقات الحرف مع المساحات تتحول الى مقيم الاسود والابيض ، والرماديات ، وهكذا ينظم الفنان (حماد) ما كان مرسوما بشكل مباشر على الورقة ..

وهكذا فعل الفنان [ممدوح قشلان] أيضا في لوحاته التسجيلية الاولى عن [دمشق] ، والتي تحولت الى حفر ، متماشية مع طريقته الخاصة في تحوير الاشكال والاشخاص .

ولقد انطلق الفنان [غسان السباعي] من المواضيع الانسانية ، التي كان الانسان هو العنصر

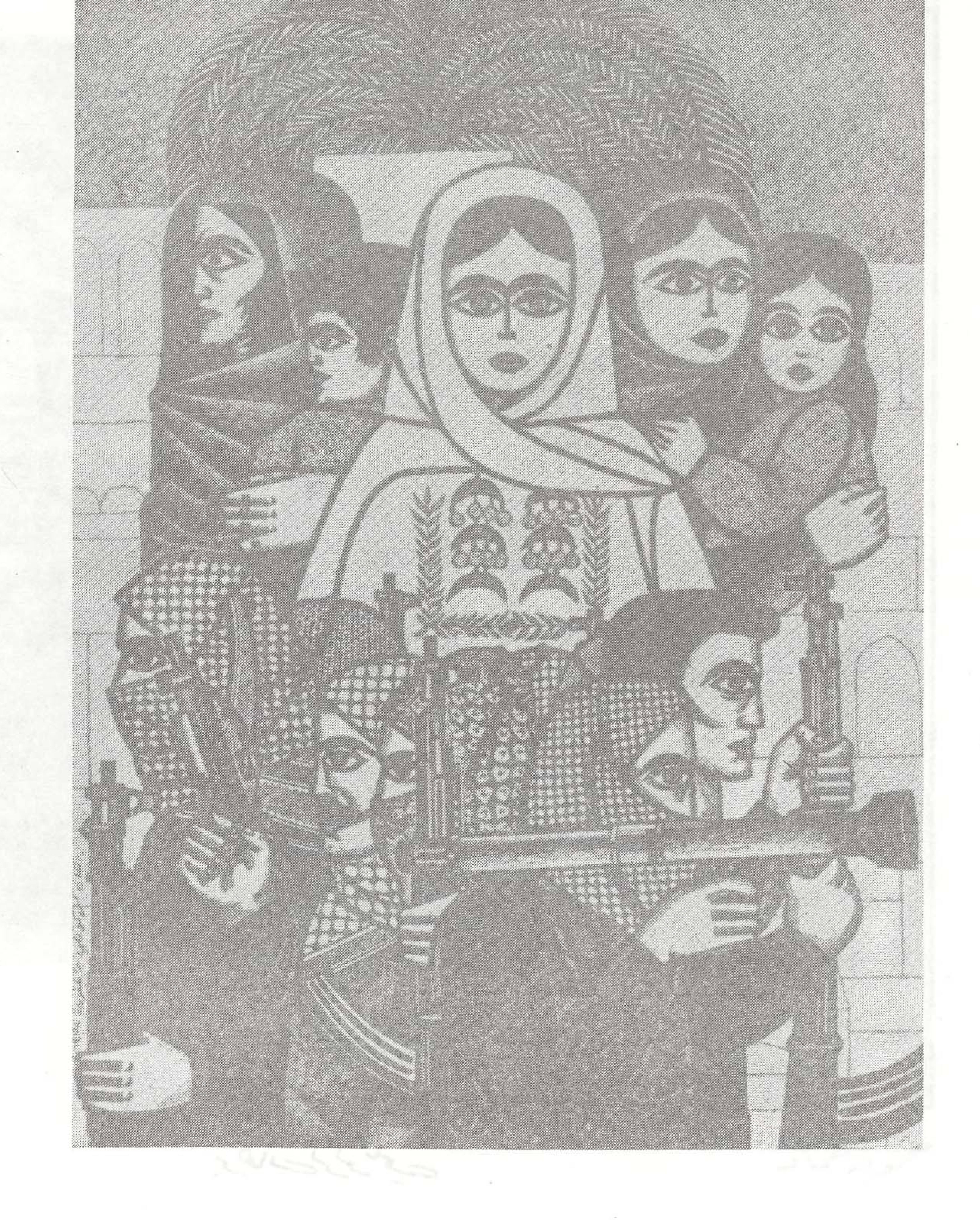

محمود حماد


برهان كركوتلي

الاساسي فيها ، وأعطى حفرا فيه الاشخاص هم العنصر الرئيسي ، ولهذا اختلفت صياغته لهؤلاء الاشخاص ، وذلك لانه يحورهم ليعطيهم المتانة والقوة ، ثم يبدل الاشكال العضوية ، فيقطع ما لا حاجة له به ، ويكتفي بالعناصر الرئيسية ، التي تبدو لنا ككتل قوية ، ممتلئة ، تحاصرها العلاقات الهندسية ، كما في لوحته [في الغرفة] أو غيرها من اللوحات ، ويلجأ للرموز التي تلعب دورا هاما في اشعارنا بوضع الانسان المحاصر ، والمقطع الاوصال ، والقوي بما فيه الكفاية ، ويتجه (الحفر) نحو المعالجة لمشاكل الانسان ، كما يفعل في لوحاته الزيتية ، مستعينا بالرموز ، ويستخدم الحيوانات كما يستخدم الطيور والاسماك التى تربط عمله بعالم خاص ، وهكذا ، يخدم الحفر ... المشكلة ، ويعطي الفنان عبره لغة خاصة ، هي نتيجة لفهمه الخاص لدور الحفر الانساني ، وعمق قدرته على معالجة المشاكل الانسانية ، برؤية خاصة به لها تفردها ، ومفرداتها التي أخذت واضافت .

اما (عز الدين شموط) ، فنراه متنقلا يبحث عن لغة فنية خاصة أيضا ، متأثرا بالتكعيبية في مرحلتها التركيبية ، كما نرى في لوحاته عن (الموسيقى) ، التي تعتبر بحق من اللوحات الهامة في مسيرته الباحثة والمجددة ، وهكذا يتداخل ماهو موجود ، مع ماهو مستدعى من الذاكرة ، في المساحة الواحدة ، تداخل وجمع ، ودمج القريب الموجود أمامه ، والغائب مع الحاضر ، ليعطينا صورة للموسيقى ، فيها الموسيقي العازف ، وفيها تدرجات ملونة تعطي الايقاع بين مساحات الاسود والابيض والرماديات .

وحين رسم [الطبيعة الصامتة] قدم نفس المفاهيم التي لا تختلف عن موضوعات التكعيبية ، والتي تسعى لتصوير ماهو قريب من الانسان ، وما



برهان كركوتلي

يحيط به من الاشياء العادية المألوفة ، والتي تربط الفن بالعصر الحاضر ، وتعطي الرؤى الفنية الجديدة، عبر اكتشاف العناصر الفنية الابدية في الاشياء العادية ، لتصبح مطلقة ، ولها دلالاتها اللانهائية ، وهكذا يتحاور مع العادي ، ويؤكد قدرة الفنان على توليد اللامتناهي ، وذلك عن طريق التقنية السوداء، الذي يملأ اللوحة ، ونستخرج منه باقي الدرجات الضوئية ، على عكس الطرق المألوفة في فن الحفر ، باتقان اخراج ماهو مضيء مما هو معتم ، واكتشاف أن في عمق كل شيء نراه شيئا منيرا رغم كل الظلام، ونرى أهمية القيمة الانسانية لهذا الاكتشاف ، لاننا نرى فيه الابدي متضمن في العادي .

ويوسع [عز الدين شموط] تجاربه باحثا في التقنيات، في الحاسب الالكتروني والتقنيات الحديثة، التي تعتمد على دمج بين التصوير الزيتي والحفر ، والربط بينهما برباط محكم ، ويوصلنا الى أهمية التقنية الحديثة التيتوسع الرؤية الفنية، وبالاستفادة مما تطور لتوسيع الرؤية وامدادها بالجديد ، ليعطي ماهو مألوف سمة غير مألوفة ، ويحمله الرؤيةالفنية الخاصة ، التي تعتمد التقنية والمفردات الفنية الموجودة ، واكتشاف ان فيها ماهو خاص ، عنطريق الطريقة الحفرية الخاصة به ، والتي تكشف عن صلة بكل ما يكتشف من أمور حفرية حديثة جدا .

وبختلف الفنان [برهان كركوتلي] عن غيره من الحفارين ، في رؤيته للحفر ، واهتماماته لان الحفر هنا ، هو الحفر الموظف لخدمة قضية سياسية معينة ، ورغم أنه كان قد مر بمرحلة تعبيرية خاصة، وكانت مباشرة تسمي الاشياء بمسمياتها ، وتشوه للتعبير عما هو لا انساني ، واتجه بعدها الى الرموز



غسان السباعي

غياث أخرس

الجمالية ليستفيد منها ، مثل رسوم عنترة وعبلة ، والرسوم الشعبية المحفورة ، ومزج بين ماهو مفرق في البشاعة والوحشية مع ماهو جميل ومفرق في الجمال ، واقام لوحته على نوع من التضاد بين الجمال والبشاعة ، وذلك للتعبير عن الموضوع السياسي ، معتبرا ان مهمة الحفار تكمن في قدرته على الارتباط بالناس وقضاياهم ، باللغة المباشرة التي يضمونها ، ومحاولا ايصالها بطبع لوحاته آليا ، وبيعها بأرخص الاثمان ، وذلك لان [فن الحفر هو [فن الشعب] ، ويجب أن يفهمه الشعب ،

وايصال اللوحة المحفورة الى اوسع جمهور ممكن ، وعلينا أن ندرك أن هدف هذا الاتجاه ، الدفاع عن القضايا السياسية والانسانية ، موجود عند كثير من الفنانين ، مثل [غويا] في رسومه الشهيرة ضد الاحتلال ، وهكذا يبرز تيار آخر في مجال الحفر له مؤيدوه، ويربط هذا التيار الفن بالقضية الفلسطينية، ويعطي موضوعاته عن طريق ربط هذه القضية ، بالاشكال الفنية، الشعبية ، وتأليف شكل من الحفر له مهماته ، وله طرائقه ، واساليب توزيعه ، وارتباطه بالآخرين .



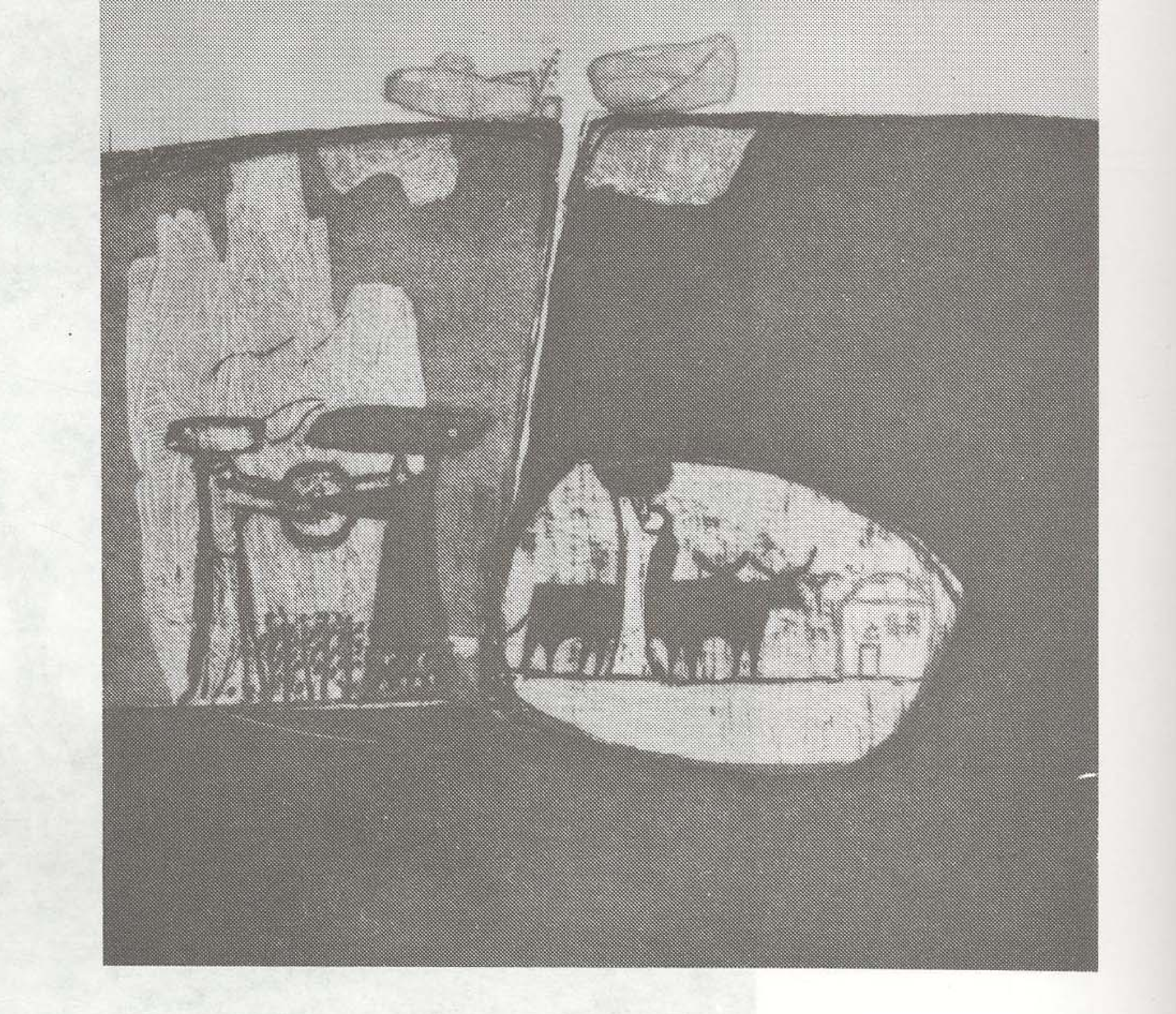
غياث أخرس

ومن الحفارين الهامين ، الذين ربطوا بين [فن التصوير الزيتي] وبين [فن الحفر] ، الفنان [مروان قصاب باشي] الذي أعطى لغة حفر خاصة جدا ، تعتمد الوجوه ، والربط بين الانسان والطبيعة، وخلق فن له تشكيلاته الخاصة ، وجه كبير جدا ، هي تضاريس الطبيعة ، وامتزجت [التعبيرية] بالانطباعية ، والفهم للتفاصيل والدقائق على انها هي تخلق الانطباع العام ، وتوصل الى اللوحة ، التي تمثله احيانا او تمثل اشخاصا معروفين ، وقد صاغهم معبرا عن المشكلات الانسانية .

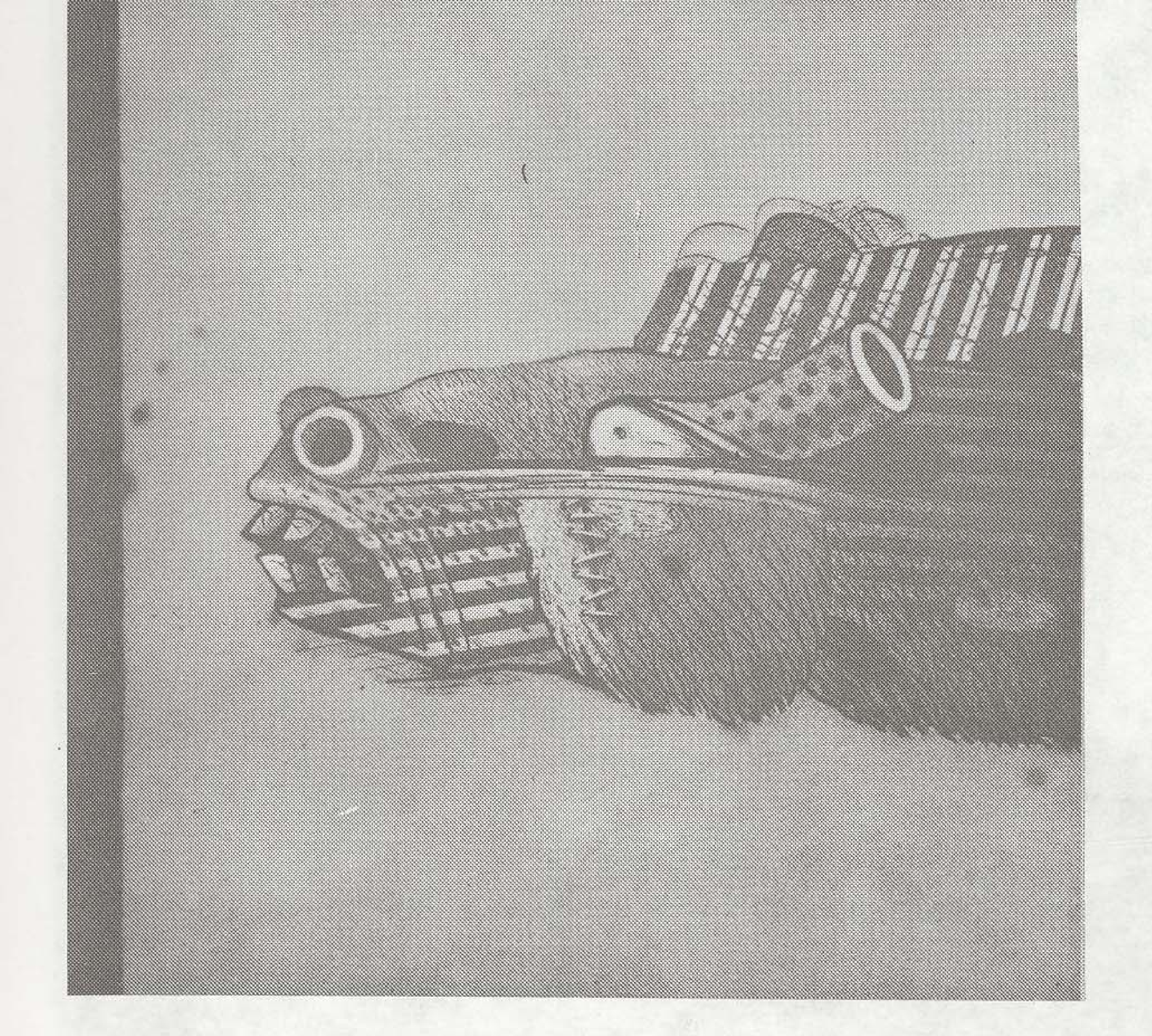
لكن (فن الحفر) عند [مروان] له خصوصيته، وذلك لانه يعتني بانتاج لوحات الحفر عن كل لوحاته الزيتية ، ويحاول ان تكون الحفر لها سعرها الخاص، واسلوبها المختلف ، لكنها رخيصة الثمن ، من أجل ايصال فنه الناس ، واذا كانت لوحته الزيتية غالية الثمن ، فيستطيع اي شخص شراء قطعة حفر له ، وهكذا أعطى حفر [مروان] لوحته اهمية حين انتشرت ، وأعطى الحفر بلغته الخاصة ، والتي وسعت آفاق الموضوع المطروح في اللوحة الزيتية وأعطته القدرة على تنويع المعالجة بين لوحة مائية أو زيتية او حفر .

ويتجه الفنان [وليد الآغا] الى التراث العربي في الخط ، والى تراث الخطوط القديمة ، والزخارف ليقدم لوحة [حفر] لها طابعها الخاص ، التجريدي التعبيري ، مستعينا بالتراث ، والمعرفة لاهمية الخطوط ، وما فيها من قيم تجريدية ، وفنية ، وهكذا يرفد [فن الحفر] بتجارب لها أهميتها الفنية الخاصة .

ونكتشف عبر هذه النماذج المختارة من [الحفارين - المصورين] ، أن هناك عدة اشكال من الحفر ، وهناك عدة توجهات للحفارين عندنا ، تارة يبحث الفنان فيما هو معاصر تجريدي ، أو تقني ، وتارة يرجع الى التراث المتنوعة المختلف ، وتارة يقدم الموضوعات الانسانية ، أو الاجتماعية أو السياسية، ولا تكتمل الصورة عما قدمه [حفارونا] من تجارب،



غياث الأخرس



يوسف عبدلكي

وما أعطوه من ابداعات ، مستفيدين من التراث الحفري العالمي ، والتطور المعاصر تلفن التشكيلي ومدارسه المختلفة ، وما تحظى به بلادنا من تراث وما نواجهه من مشكلات على المستوى السياسي والانساني ، وهكذا يجمع الفنان ، ويستفيد من كل هذه العناصر محاولا تقديم رؤية فنية خاصة حسب رؤيته لمهمة الحفر ودوره الفني ، والحياتي ، والانساني .

واذا انتقلنا الى دراسة الفنانين الحفارين الذين قدموا لنا ، [الحفر - كفن مستقل] له أهميته الكبيرة ، وهم كثيرون ، ولسوف نتوقف عندالتجارب الهامة التي تركت اثرا على فن الحفر ، والتي كان لها تأثيرها الكبير على تطوير هذا الفن ، وبلوغه المكانة التي وصل اليها .

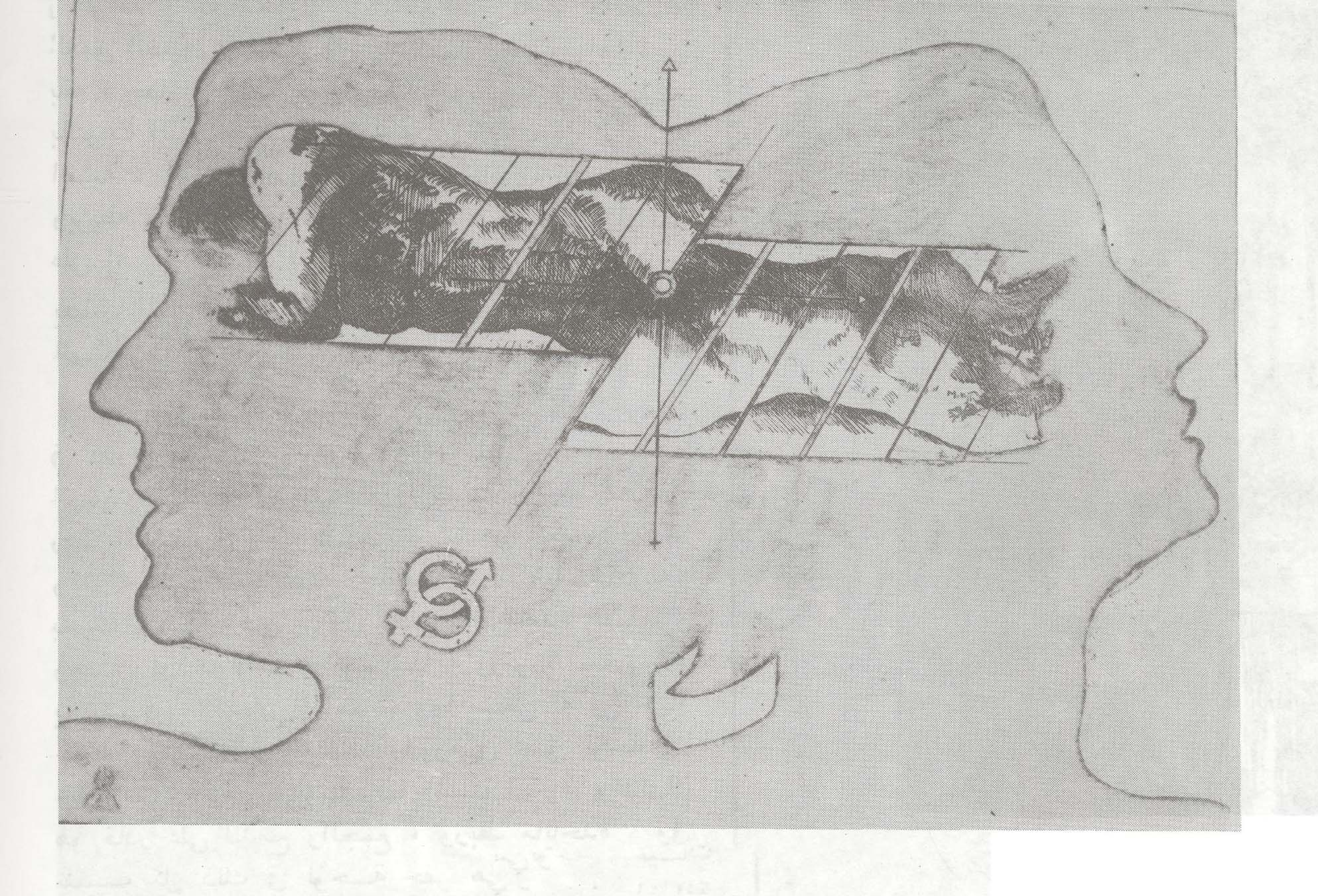
وفي الحقيقة ان أول فنان حفار ، ترك بصماته على فن الحفر هو الفنان (غياث الاخرس) ، اذ لم نعرف قبله ماهو فن الحفر ، ولم يكن هناك حفر بالمعنى الحقيقي الا حين جاء ليقدم معرضا للحفر عام [١٩٦٤] عرف فيه تجاربه الاولى ، وما تعلمه في الاكاديميات الفنية ، وعمل في [كلية الفنون الجميلة] ، ومراكز الفنون التشكيلية على نشر هذا الفن ، وتحبيب الناس به ، ونشر مطابع الحفر ، والاستفادة من المواهب ، وتطويرها .

وفي البداية قدم الموضوعات التي كانت شديدة الصلة بالحياة اليومية ، ونفذ بعضها على الخشب، وبعضها بالمعدن ، وبمختلف أشكال هذا الحفر ، ونرى فيها [الواقعية] من حيث [المضمون] ، مع بعض محاولات التحوير ، والاستفادة من الرسوم الشعبية التي تترافق مع السير الشعبية ، كعنترة وغيرها .

ثم تطورت التجربة ، وقدم لنا [معلولا] في البداية ، وأعاد صياغة بعض الرسوم التي حفرها أهالي [معلولا] داخل الكهف ، وقدم أسلوب حفر القدماء على صخور كهوفهم التي كانت بيوتا ومعابد، ولفت النظر الى أهمية ما قام به الانسان القديم داخل الكهف ، والرموز المستخدمة وأهميتهاالحفرية البالغة ، كما عاد الى [الحت] الذي هو نتيجة فعل الطبيعة في الصخر ، وكذلك المستحاثات التي هي عبارة عن شكل مطبوع داخل الارض ، وهكذا عرفنا على مختلف أشكال الحفر الصنعي من قبل الانسان، أو الذي تتركه عوامل الطبيعة ، وفي لوحته الشهيرة [لئلا ننسى] التي حفرت بعد نكسة حزيران(١٩٦٧)،

عبدالكريم فرج

عبدالكريم فرج



عبد السلام شعيرة

وجمع في هذه اللوحة الوثيقة التاريخية ، مع اللغة الحفرية الحديثة ، وذلك لانها متطورة أسلوبا ، ولا تدخل في نطاق الحفر التقليدي . بل تؤلف اللوحة على أساس أنها مساحة مستطيلة ، وتدمج القديم بالحديث ، وتخاطب من مفهوم (الحداثة الفنية)، الذي يعني احترام المساحة والتكوين الحديث الذي يبتكره الفنان بنفسه .

وبدأت تجاربه بالتنوع بعد ذلك ، محاولا التبسيط ، وذلك عن طريق خط أفق ، فوقه الانسان ، وتحته الجذور ، ويلاحظ أهمية هذه المرحلة التي أتاحت له أن يقدم اللوحات العديدة التي تملك الجذور في [الارض] ، وتحاول أن تربط ما هو على سطح (الارض) بما هو تحتها دلالة على أهمية الجذور ، ومن أهم لوحات هذه المرحلة لوحته (الوليد) الذي يحمل غصن زيتون لحظة ولادته ، ويحمل السلام الى عالم شديد الظلمة ، ونالت هذه اللوحة تقدير كبيرا .

ولم يتوقف (غياث الاخرس) عن البحث ، بل تابعه ، محاولا استخدام التصوير الضوئي ، وذلك بنقل مشاهد من الواقع ، ثم اضافة الاشكال اليها ليخلق لوحة حفر فيها (الوثائقية) ، وفيها ما يتجاوزها ، والتي كانت نتيجة لجولاته المتعددة في الريف ، وتصويره للعديد من الصور التي أصبحت مصادرا غنية .

وحين عاد الى (دمشق) أخيرا ليقدم لوحاته ، التي سميت [المرحلة البيضاء] التي يغلب عليها لون الورق مع أشكال محفورة ، ومستمدة من التراث القديم ، ومع التأليف المبسط الذي أضاف اليه لون واحد تعبيري بخطوط سريعة ، والذي أعطى اللوحة صياغة حديثة ، أن [غياث الاخرس] يستفيد من [التراث القديم] ، ومن الرموز الموجودة ، ويؤلف لوحته التي أخذت شكلا جديدا فيه تكثيف للتجربة ، واعطائها العمق الجديد ، وهكذا يبحث دوما عن [أشكال] وعن محفورات ، ويربط عمله في

[الواقع] مع محاولة لتكثيف التجربة ، واعطاء العمق الضروري لها ، وفي كل أعماله التي نراها نحن بأنه (حفار) متمكن من حفره ، يبحث لربط فنه بالتراث القديم عندنا ، وما هو حديث في الرؤية الفنية ، ودوما يعطي الجذور العميقة ، للحفر ، ويربطه بما قام هذا الانسان بعمله،مع محاولةالتأكيد على أهمية التأليف الحديث ، والرموز المختلفة التي يعطيها المعاني المولدة ، التي أصبحت تراثا لهحضوره الهام .

وتكمن أهمية ما يقدمه الفنان [غياث الاخرس] في قدرته على جعل لوحته دوما ، لها قدرة علىجمع العناصر المختلفة التراثية ، والحديثة ، وقدرته على ربط التأليف الخاص المبتكر ، بما هو محفور قديم، وقدرته على ايجاد صيغ جديدة من التأليفخاص به، بحيث نكتشفه حين نراه ، ونعرفه من هذه العناصر، وحين تزداد لوحاته تبسيطا ، ورموزاً نحس بأنه يحدثنا عن الانسان المعاصر ، وما يسعى له من حياة جديدة ، والحفر الحديث ودوره في خلق لوحة لها جذورها العميقة ، وتطلعاتها المستقبلية ، وكذلك هو قادر على الدمج والجمع ، وربط مايأخذه ، وفي ينصب كل ذلك في لوحة حفر هيلوحة (غياث الاخرس) وحده ، الذي أصبح قادرا على اضافة في كل مرحلة ، ليكون معبرا ببساطة عما يريد ، وتاركا لنا أن نفهم أن اللغة الحديثة هي ليست لغة مباشرة ، بل هي ترمز ، ولكل حفار لغته الخاصة ، التي يتوصل اليها ببحثه ، واكتشافه ، والتي لا تماثل غيره من الفنانين الآخرين .

ومهدت تجارب (غياث الاخرس) ، لوجود تجارب حفرية خاصة ، وكل فنان يبحث عن شخصية خاصة حفرية ، تحقق [هدفاً] قد يختلف عن هدف الفنان الآخر ونستطيع هنا ان نتحدث عن أهم التجارب التي استمرت وأعطت .

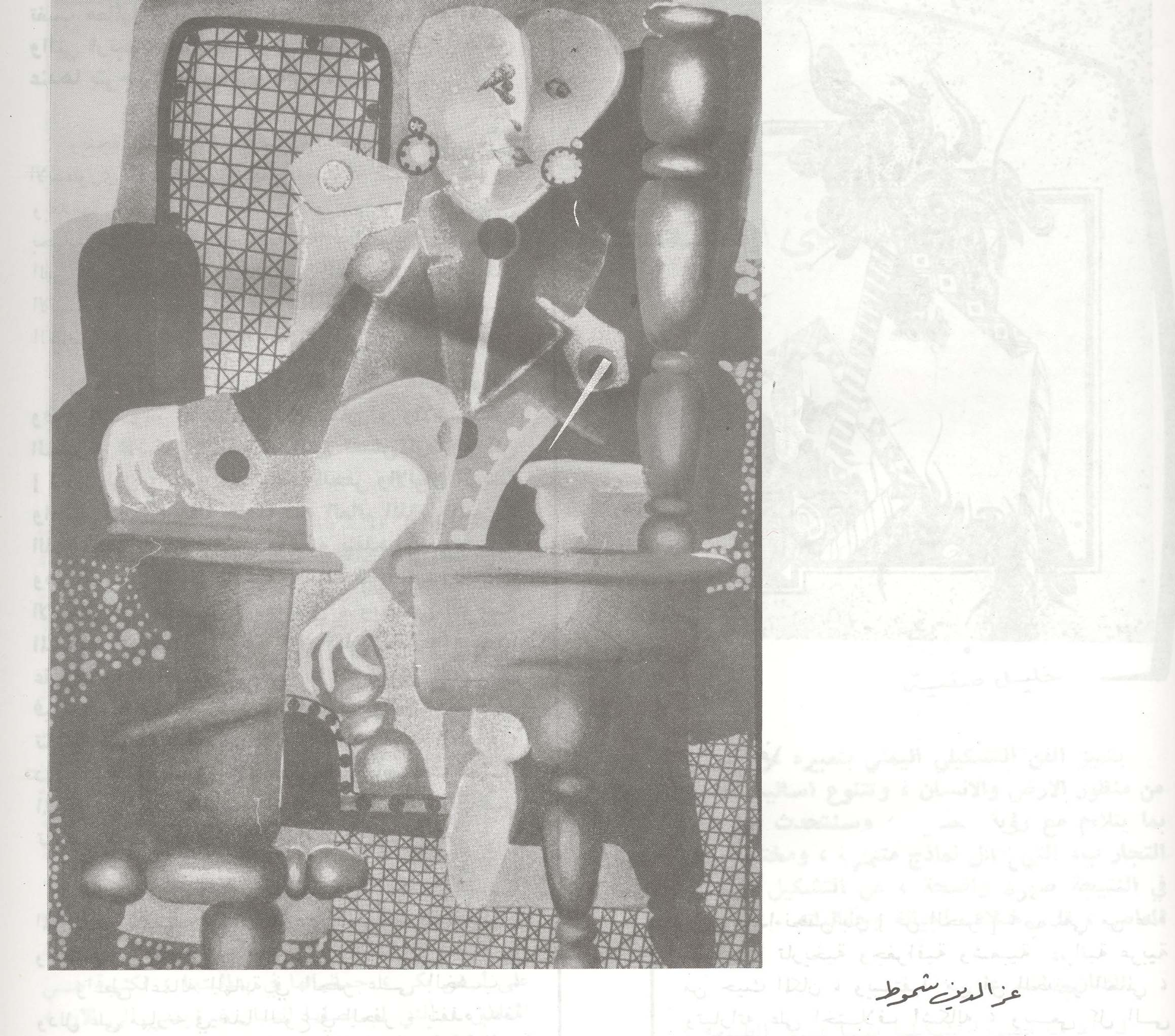
الفنان [يوسف عبدلكي]، اتجه الى النقد الاجتماعي، وباحثاً عن تشويه الوجوه ، والتحوير للاشكال البشرية لتتلاءم مع حالة الاستلاب التي قدمها ، ويصيغ الواقع المشكلات عن طريق الرموز ، ويدخل الواقع المرئي مع الحلم ، وأحياناً [الكابوس] ، الذي جعله احد الفنانين الهامين في مجال الحفر ، لقدرته على صياغة رؤيته الخاصة المرتبطة بنقد اجتماعي .

والفنان [علي سليم الخالد] ، الذي درس في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ثم تابع دراسة الحفر في باريس ، اتجه الى المخزون الداخلي الذاتي ، المرتبط بالتاريخ القديم ، واعطى عالم الذكرى الطفولية الذي اصبح يهيمن على أعماله الحفرية ، ويسعى الى تقديم الموضوع الانساني ، محاولا أن يربط المشكلة الداخلية بالقضايا الخارجية ، ومحققاً رؤية خاصة هي خلق [عالم أسطوري] له ابعاده التاريخية في آثار (تدمر) ، وله الرؤية المتجددة ، والتحويرللاشكال لتخدم الهدف التاريخي ، ونحس بالارتباط بالمكان والطفولة التي لها تأثيرها الشديد عليه والتي لا تنتهي ذكرياتها .

والفنان [عبد الكريم فرج] المولع بتصوير الريف وتسجيل الاشكال المنتقاة منه ، ورسمها من الواقع ، والقادر على تقديم المساحات الرمادية والسوداء



زياد دلول



عز الدين شموط

والبيضاء ، وتحريك اشخاصه ، وجعلهم غير مستقرين وربط الفن بمفهوم الحركة التي تقدم الرؤية للشهد وحين تغيب الحركة الخارجية ، يستعيض عنهـا بالحركة الداخلية ، والتي تشعرنا نحن بعدم الجمود بل التوتر هو الاساس ، والذي يترجم الحركة ، اما حركة الاشخاص ، او حركة المساحات ، او حركة النباتات والطبيعة ، وهنا ما هو خـاص ، ارتبط بالمكان ، وفهمه على أساس التبدل وعدم السكون .

ويختلف الفنان [نبيل رزوق] عن [عبد الكريم فرج] في مفهوم السكون للواقع ، وتسجيله ، وربط الاشكال بالتأليفات الثابتة المستقاة من البيوت القديمة ، والحارات ، وهكذا ابقى المفهوم التسجيلي للحفر ، وأعطاه الارتباط بالمكان الذي تصوره على اساس أنه ثابت ، ومتناغم من حيث علاقات الاشكال مع بعضها ، والاشخاص مع البيئة المحيطة .

وتلح الفنانة [هند زلفة] على الجوانب الشاعرية في لوحتها وتعطي هذه الجوانب ، عن طريق الاختصار في التفاصيل لتصل الى خطوط قليلة معبرة ، واشكال

تغيب معالمها ، كأنها تريد أن تنقل رؤيتها الخاصة ، والتي ارتبطت بعالم مخزون بالهدوء ، وهكذا فالفن عندها يترجم ذاتها بصدق تام .

ويتجه الفنان [عبد السلام شعيره] ، الى العالم الاسطوري السيريالي ، يعيد صياغة اشكاله المحورة ويقدمها ضمن عالم الحلم ، والتحوير الذي نحس بحياد الفنان تجاه نقله وتقديمه ، ليصل الى ربط الفن الى عالم بالعالم الذاتي ، الذي تطغى عليه الاشكال الانسانية ، مع حداثة في التأليف ، وخلق الفن الخاص به .

وانطلق [زياد دلول] من النقد الاجتماعي للواقع وقدم التشويه المقصود للاشكال ، والاستعارة التعبيرية للاشكال الانسانية التي تعيش أزمة ، لكن [زياد دلول] تطور مستخدما الحفر والالوان الزيتية والمائية ، وقدم عالما خاصا فيه العالم الذاتي المتين ، الذي بحث له عن أشكال واقعية ينفذه بخصوصية ، وهكذا وصل الى [واقعية جديدة] ، يعيد تاليف الاشكال على أساس تجريدي ، ويعطي اللوحة المتعددة الايحاءات ، وهو الان تتابع تجاربه مقتصرا على درجات الضوء الرمادية ، التي نرى الاشكال فيها تسبح في عالم هو بين الحقيقة والخيال ، في تشكيل خاص ، ولعبت الالوان الصحراوية المحمرة ، دورا في اغناء العمل بالتفاصيل التي أصبحت تمثل المزيج من عالم الذات والواقع والخيال ... في تشكيل تحتاج فيه الى امعان النظر لترى .

أما الفنان [خلدون الشيشكلي] فقد أغرته المواضيع الشعبية ، واعتمد على ذاكرة ملتصقة بالمكان والحياة اليومية .

وأعطى أعماله الهامة في الحفر على الخشب ، ودلل على مهارته في هذا النوع في الحفر ، ينفذه بدقة وأمانه تامة ، ليعطي البعد المكاني والصلة بالمفاهيم الشعبية .

اما الفنانة (ليلى مريود) فهي مغرمة بالمواضيع الواقعية ، وباعادة صياغة الواقع وفق الحداثة الفنية والتي تترجم الرؤية الذاتية من خلال الواقع المحور مع اهتمام بالمنظور المبتكر .

ولقد تابعت أعمالها في الحفر ، في (باريس) وهي الان تتجه الى عمل حفر ، مزيج من الحفر والكولاج وتتجه الى خلق عالم شخصي جديد ، نستطيع ان نحس بمدى حداثته .



وليد الآغا

وهكذا نحس بأن [فن الحفر] ، يستقي من عدة مصادر ، تاريخية وجغرافية وشعبية وتراثية عربية من حيث المكان ، ويستفيد من فن الحفر العالمي ، وتياراته على اختلاف أشكاله ، ويسعى كل الى تكوين شخصية فنية خاصة ، قد تكون نتيجة عملية الخلق والتفاعل بين ما أخذه الفنان ، وما أبدعه ، ونحس بالبحث عن اللغة الشخصية ، واكتشاف الاصالة الفنية التي لها أكثر من وجه ، تارة هي في ابداع فردي ذاتي ، واخرى بابداع من خلال التراث العربي والمحلي ، مع دمج وتحليل ، وتارة عن طريق الوصول الى الاصالة عن طريق المواضيع الاجتماعية والسياسية .

وفي كل الاحوال نحس بالرغبة في ايجاد اللغة الخاصة ، والتجاوز لما أخذه كل فنان ، لتحقيق هذه اللغة .

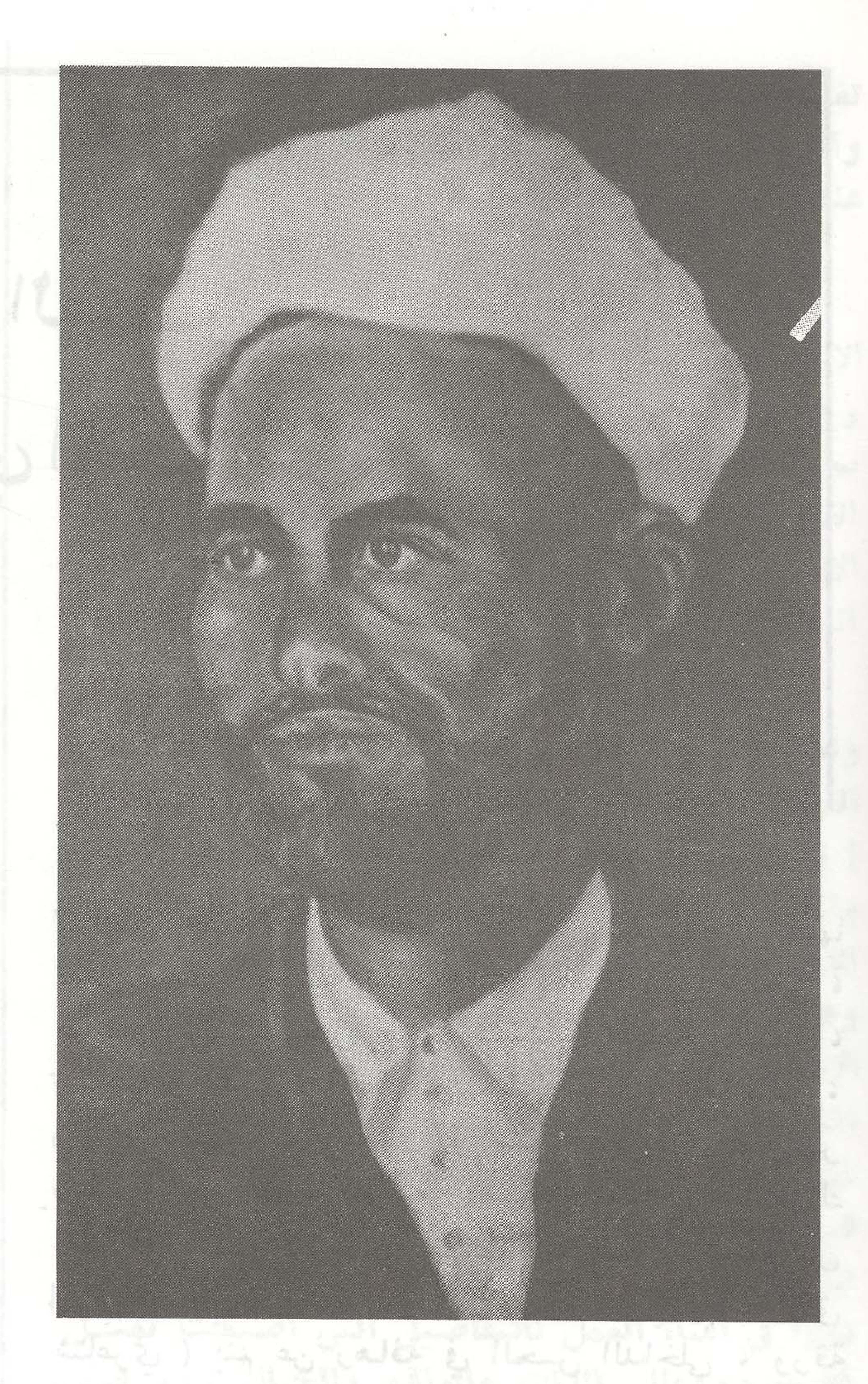
نماذج من الفن اليمني التشكيلي المعاصر

خليل صفية

يتميز الفن التشكيلي اليمني بتعبيره عن البيئة من منظور الارض والانسان ، وتتنوع اساليب التعبير بما يتلاءم مع رؤية الفنانين ، وسنتحدث عن بعض التجار ب، التي تمثل نماذج متنوعة ، ومختلفة تعطي في النتيجة صورة واضحة ، عن التشكيل اليمني المعاصر ، على اختلاف أجياله وجمالياته .

الفنان هاشم علي

لم أعرف مصورا تشكيليا يمنيا عشق الطبيعة ، الارض بسهولها ووديانها وتلالها وأشجارها ، وتفصيلاتها ، العشب ، الازهار ، الحصى ، أوراق الشجر مثل الفنان التشكيلي اليمني [هاشم علي] كما لم أعرف تشكيليا مثله قام بتعرية ما هو سلبي ، من عادات وتقاليد ، وجمع جمالية النقيضين ، وتنسحب هذه المسألة ، التناقض ، على اسلوب التعبير ، فهو يرتكز الى اتجاهين متباينين ، [واقعي انطباعي شاعري] ، و [تعبيري صارخ] يعتمد على التحوير والتبسيط والتلخيص ، ويعتبر [هاشم علي] واحدا من أوائل الفنانين الرواد ، الذين مارسوا الفن التشكيلي في واقع تشكيلي لم يصل بعد الى مفهوم حركة فنية ، فالتجارب التشكيلية السائدة لا تمثل حركة فنية بالمفهوم الدقيق للمصطلح ، لكنها تمثل تجارب فردية تسعى الى بناء أساس جمالي ، قد يفرز في المستقبل حركة تشكيلية محلية يمنية ، تساهم في مسيرة الفن التشكيلي العربي المعاصر ، ولعل أجمل ما في أعماله هو تلك التجربة [تصوير زيتي] التي أعطت للطبيعة أهمية خاصة ، فلم يترك جبلا أو سهلا الاوعالجه معالجة جمالية ، تجمع بين [الواقعية الطبيعية] و [الانطباعية] وبتحقيق شاعري) ينم عن رهافة في الحس الداخلي ، ورقة في المشاعر ، والانفعالات مع التأكيد على (جمالية المكان) من جهة ، وجمالية اللون الذاتي من جهة اخرى ، اضافة الى تجميل ما هو جميل ، وصولا الى شاعرية غنائية تريح النفوس الحزينة ، وتنقلها الى عوالم (شفافة) هي الاحلام الجميلة ، منعكسة على أرض بكر ، جمالياتها في بدائيتها ، فكثيرة هي المناطق ، التي لم يصلها انسان غير يمني الى الآن ، **اي اننا امام طبيعة تكشف لاول مرة ، ومازال بعض منها مجهولا ، ولقد كانت الطبيعة ، ومازالت المعلم الاول للفنان ، والمعين الذي لا ينضب ، وخاصة عند الفنان الذي يعشق التفاصيل ، ويصورها بكثير من المحبة ، والشاعرية ، والحنان ، فالصخور في لوحاته ، ليست قاسية ، ولا الجبال ، بل هي صخور غضة ناعمة ، رقيقة ، شفافة ، فالموضوع كما هو في الواقع ليس غاية في تجربته ، بل وسيلة لترجمة الارتباط الجميل بالأرض والحياة ، بمعنى آخر نحن امام فنان لا يعيد صياغة الطبيعة ، من منظور داخلي ومخزون بصري مكتسب فحسب ، بل يعجن[الطبيعة] بصخورها وأشجارها ، وعشبها بالعجينة الانسانية ،**



عبداللطيف الربيع ـ اليمن

ويسقط ما هو انساني على الأشياء ، إن لم نقل فعلاً بانه يعمل على انسنة الأشياء ، بحيث يسكنها روحاً جديدة هي نتاج عاطفة انسانية واحساس مرهف بالجمال ، في هذه التجربة [المنظر الخلوي] المصاغ من جديد بشاعرية انطباعية ، ليست بمعزل عن اندفاعات تعبيرية هادئة ، غير مشحونة بانفعال شديد ، نحس بالحياة تدب في الطبيعة ، ونحس بالتفاصيل الدقيقة التي لا يقف عندها المتلقي العادي ، بل الفنان الكبير والمثقف جمالياً الذي يملك عيناً مدربة جمالياً ، وقادرة على التقاط التفاصيل الدقيقة الجمالية وصياغتها من جديد صياغة تزيدها جمالاً ورونقاً ونضارة [اليس الفن تمثيلاً جميلاً لشيء ما] ، بما في ذلك اكثر الأشياء عادية وبساطة .

تلك هي فلسفة الفن عند (هاشم علي) أبرز رواد الفن التشكيلي اليمني المعاصر ، وتلك هي الترجمة الشاعرية لتفاصيل الحياة في الطبيعة ، لكن بمعزل عن [الانسان] أي (الأرض) و (النبات) و (الحيوان) ، وتلك هي واحدة من تجربتين متناقضتين كما أشرنا في البداية ، ترى ماذا عن التجربة الثانية التي تتناقض تماماً مع التجربة الأولى كجمالية ، ومحتوى وأسلوب تعبير ، ؟ وما هي مبررات هذا التناقض ؟ ، نقول التناقض لا التنوع ، لأننا أمام تجربة ثانية تتناقض مع التجربة الأولى . فماذا عن هذه التجربة ؟ هنا نحن أمام تجربة [غرافيكية] تعتمد الخط [الرسم] دون اللون ، كأساس لبناء عمل فني تعبيري ، تعبيرية تنطلق من الانسان وتعيد صياغته من جديد ، لكن ليس كالشاعرية التي وقفنا عليها في الطبيعة ، بل من خلال اتجاه تعبيري يعتمد التحوير ، تعبيرية ليست على صلة بجمالية (فان غوغ) ودفق أحاسيسه وانفعالاته اللونية ، بل تعبيرية تعتمد على التحوير والتشويه تماماً كما انجازات (سوتين) و (بيكون) وبعض تجارب (كوكوشكا) و (مونش) ، وهكذا لعب (هاشم علي) أكثر من دور جمالي واجتماعي ، محققاً ذاته في الطبيعة وتمرده على الانسان المقنع .

بقي أن نذكر أن [هاشم علي] من رواد الفن التشكيلي اليمني ، تنقل في أرجاء اليمن جنوباً وشمالاً ، حتى استقر في مدينة (تعز) عام (١٩٦٣) م، وما زال . وكتب عن تجربته العديد من النقاد والأدباء العرب ، حاز على عدد من الجوائز والميداليات التقديرية .

الفنان عبد اللطيف الربيع :

حين وصلت [صنعاء] وأقمت فيها بحثت عن بعض الفنانين الرواد ، الذين حققوا عبر جهودهم الخاصة ونشاطاتهم الفردية حضوراً تشكيلياً متميزاً مثل الفنان الرائد [هاشم علي] ، وقبل البحث في تجربة الفنان الرائد (عبد اللطيف الربيع) لا بد من الاشارة الى تنوع تقنياته التشكيلية [تصوير زيتي ـ تصوير مائي ـ نحت ـ خزف ـ حفر ـ ملصق] وممارسته لأجناس إبداعية مختلفة [نقد فني ـ نقد سينمائي ـ شعر ـ عمارة] وكانت المفاجأة في انجازه عشرات اللوحات المكدسة في مرسمه ، والتي لم تعرض بعد ، والتي تمثل مختلف المراحل التي مر بها ، والتجارب التي مارسها ، كان سعيداً ، لأنه رفض أن يبيعها للسائحين الأجانب [رغم الاغراء المادي] ،



عبداللطيف الربيعي - اليمن

وكان يعتبرها ثروة ثقافية وطنية ، وكان حزيناً لأن انتاج العديد من الفنانين يباع ، وينقل خارج اليمن قبل أن يعرض على الناس ، وكان حريصاً على عرض جميع أعماله ومناقشته في مختلف تجاربه منذ بداياته الواقعية الأولى ، وممارسته التصوير عن الواقع عبر جمالية محاكاة الأشياء من حوله ، الطبيعة والناس ، وخاصة الوجوه ، وصولاً الى مرحلته الحالية التي تكشف عن ذروة إنفعاله ووهج عواطفه ، ذلك إن [التعبيرية] كاتجاه فني لا كأسلوب ، للتعبير ، نراها ساكنة مختلف مراحله ، من واقعية وانطباعية ورمزية وتجريدية ، وهو الذي عشق [فان غوغ] الأب الروحي للتعبيرية ، وأفاض في الحديث عنه في كتابه

(فارعة) – دار آزال للطباعة والنشر – بيروت عام ١٩٨٦ م ، والسؤال الذي يطرح الآن هو : لماذا لم يعرض [عبد اللطيف] العديد من لوحاته ؟ تلك قضية على صلة بالعادات والتقاليد وخصوصاً لوحات [العاري] والنساء داخل البيوت ووجوه الفتيات ، فثمة جهات مختلفة ترفض التصوير ، وخاصة اللوحات التي يعمل أصحابها على مطابقة الموضوع مع الواقع ، عبر مبدأ المحاكاة والمماثلة ، وعودة الى تجربة [عبد اللطيف الربيع] تكشف عن فنان رائد تعامل مع اللوحة منذ طفولته ، الى آخر انجازاته من خلال انفعالاته ، وأحاسيسه ، التي وصلت حدود التوهج ، وعلى مختلف الصعد الجمالية والتقنية ، من الألوان

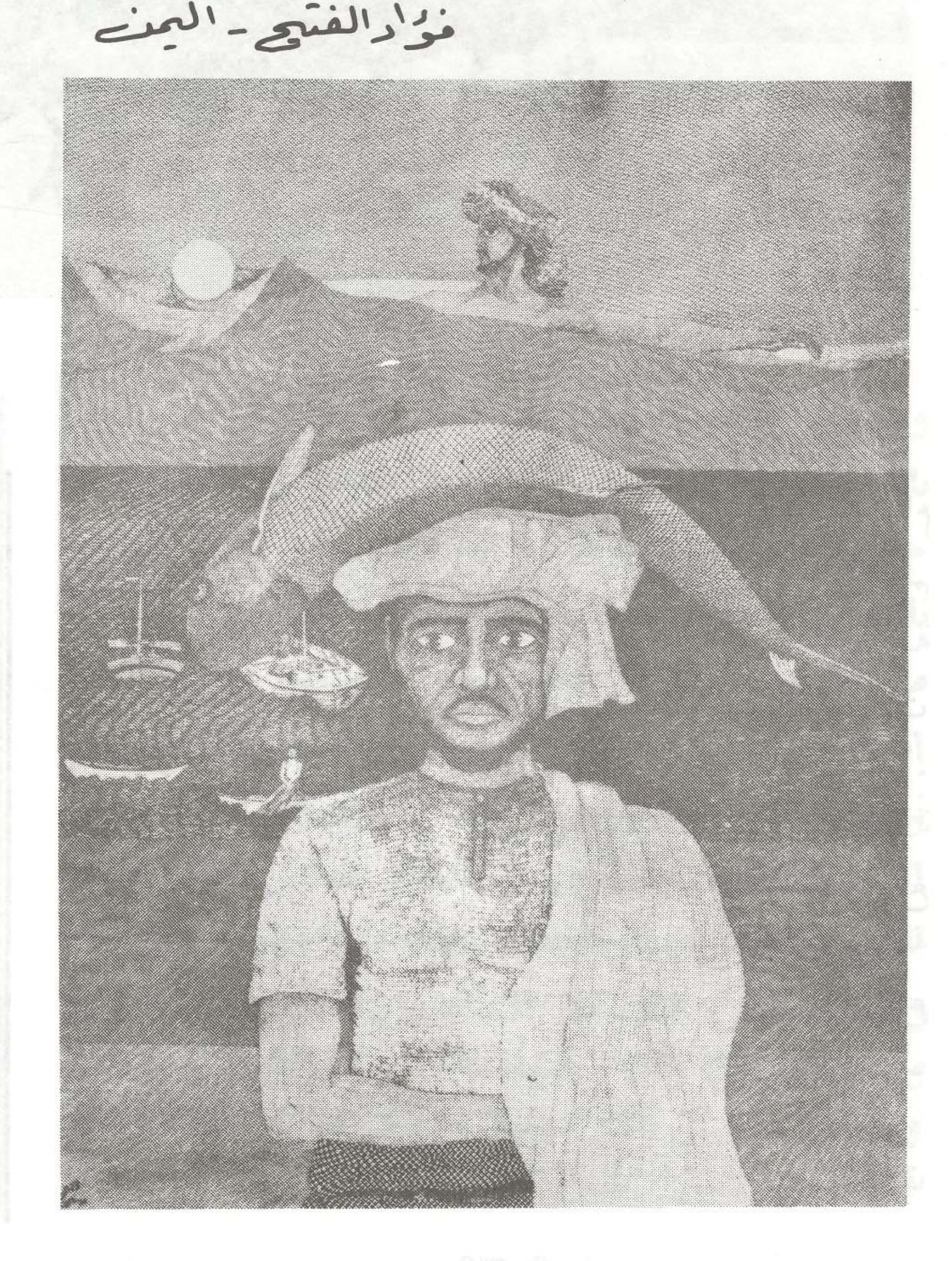
الحارة التي تسكن السطح الأبيض ، بلمسات تكشف عن شدة الانفعال ، ودفق الاحساس ، الى الخطوط التي تمارس حضوراً انفعالياً عفوياً ، كل ذلك ، إن دل على شيء ، فإنما يدلنا على إنجاز جمالي لفنان تعامل مع أقصى حدود الانفعال ، وبعيداً عن رقابة العقل والتنظيم الرياضي للأشكال ، وللألوان ، والخطوط ، والمساحات ، والبقع ، لذلك كله نراه يحول حتى العناصر الواقعية الهندسية ، الى عناصر عضوية تمارس حضورها الجديد كما يحسها الفنان ، لا كما يراها في الواقع ، ومحاولاته الحد من رقابة العقل ، والتعامل مع الانفعال ، بمنتهى الحرارة كشفت ليس فقط عن داخله وطريقة رؤيته للواقع من حوله ، بل أيضاً عن داخل العناصر الانسانية ، التي يرسمها مؤكداً على طابع التعرية ، وتحطيم القناع من أجل استشفاف العمق الانساني ، الجوهر لا المظهر مع كثير من المبالغة في تقديم المحتوى ، على اختلاف الحالات التي نراها تسكن عوالمه بلا حدود أو قيود ، وهـذا يعني ان [عبد اللطيف] هـو فنان الحالات الانسانية ، لا فنان الموضوع أو الأفكار ، وبصورة أدق نقول إننا أمام فنان صاغ الموضوعات ، والأفكار ضمن حالات انسانية لهـا شموليتها ، رغم عمق ارتباطها بالبيئة من منظور بصري جغرافي ، يبدأ من عمارة اليمن [عمارة الطين] و [الزي الانساني الشعبي] ليصل الى الطبيعـة والانسـان ، مـع التأكيد على استخدام الرمز ، أو لنقل توظيف عناصر الحياة توظيفاً رمزياً ، الى جانب الدلالة التعبيرية والقيمة الجمالية ، وعبر تلك العناصر وصل (عبد اللطيف) في بعض الأعمال الى اللوحة الملحمية التي تضج بالموضوعات والأفكار والحالات الانسانية ، واللوحة المستوحاة من الأساطير والمعتقدات الشعبية ، كما في سلسلة لوحات حول البخور ، وعلاقات الحب والعشق ومن وحي الأغاني الشعبية ، و [موت البقرة البيضاء] و [سيرة ذاتية] هذا الى جانب الوجوه الخاصة ، الوالد والزوجة والأصدقاء ، وفي لوحة (البحر) يعكس عالماً أسطورياً عناصره (الانسان والبحر) ، وعبر تلك العناصر صاغ علاقة أسطورية تقود الى استشفاف أكثر من حالة ، من العلاقة بين الانسان والبحر الى الصراع الأزلي ، وما يحمله من جمالية ومحتوى ، وهكذا نرى في تجربته ما هو متميز بتميز بيئته وانفعالاته ورؤيته .

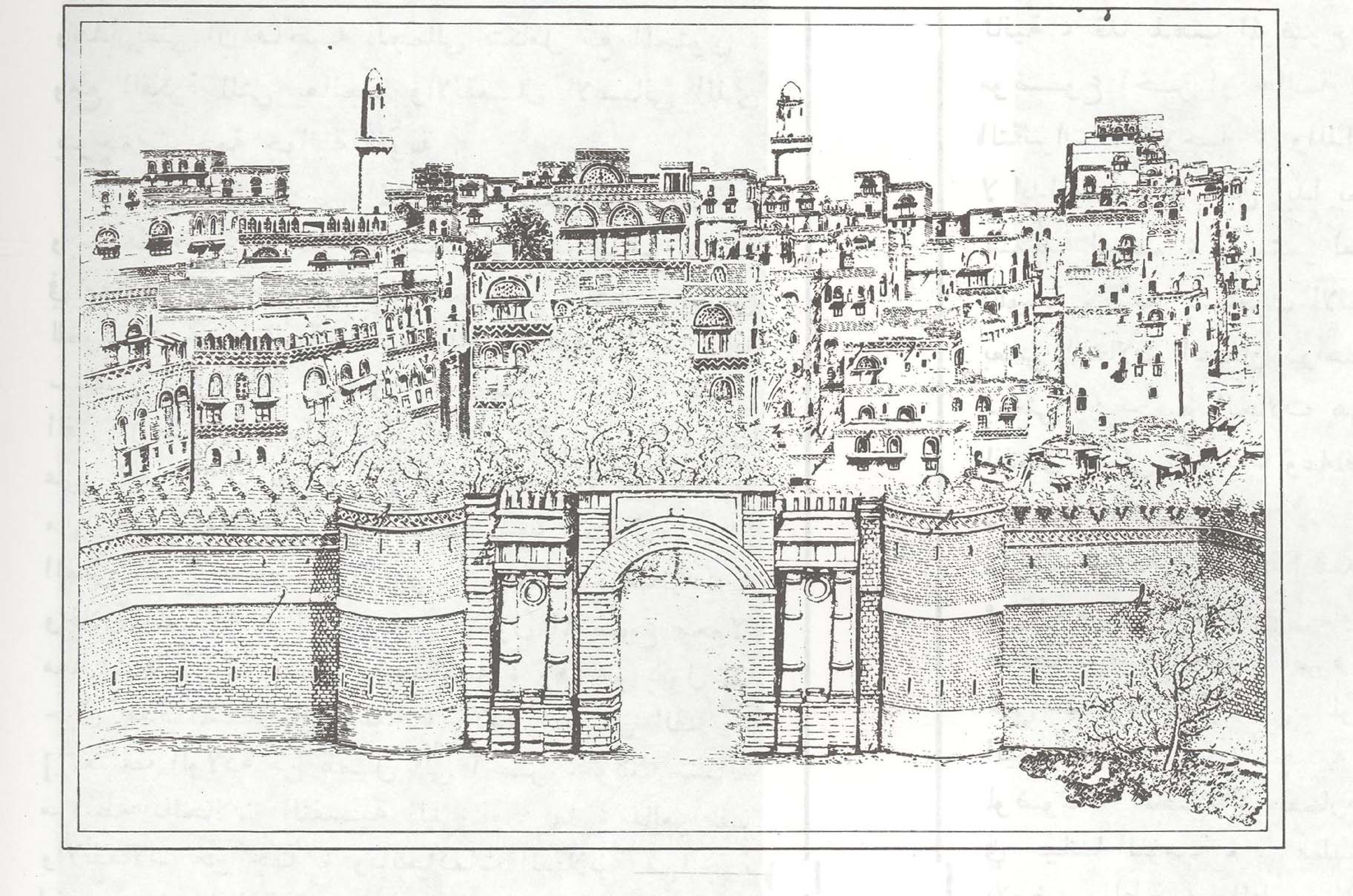
بقي أن نذكر ان [عبد اللطيف الربيع] أمين سر جمعية الفنون التشكيلية اليمنية ، منذ تأسيسها الى



فؤاد الفتيح ـ اليمن

فؤاد الفتيح ـ اليمن





فؤاد الفتيح - اليمن

الآن ، مارس النقد الفني والسينمائي ، قام بجولات اطلاعية لبعض متاحف العالم [اللوفر - بوشكين - المتحف البريطاني] مارس التصوير والنحت والملصق والخزف ، درس الهندسة المعمارية في هنغاريا ، درس التصوير الزيتي في المرسم الحر في (القاهرة) متفرغ للعمل الفني .

الفنان فؤاد الفتيح :

تعتبر تجربة الفنان اليمني [فؤاد الفتيح] من ابرز التجارب التشكيلية في الوسط الفني اليمني المعاصر ، تجربة رائدة ساهمت ، وتساهم في مسيرة الجماليات التشكيلية على صعيد اليمن والوطن العربي ، ووصلت ابداعاتها الى المعارض العالمية ، والمتاحف الأوربية محققة شهرة وفاعلية وعلى مختلف الصعد الفنية .

ومن المؤكد أن تجربة [فؤاد الفتيح] تقف في طليعة التجارب الجمالية اليمنية المعاصرة ، فهو الرائد الحقيقي في مرحلته ، وصاحب تجربة غنية بجمالياتها، متنوعة بتقنياتها رائدة في استلهامها الجذور التراثية والجماليات الفولكلورية الحية المستمرة في الحياة اليومية الشعبية ، أصيلة في عشقها الطبيعة اليمنية واتصالها بالبيئة والحياة ، هو [غرافيكي] و [مصور زيتي ومائي] و [نحات] و [خزاف] ، و [رسام لقصص الأطفال] وله تجربة في الكتابة الفنية النقدية .

ولد (فؤاد الفتيح) ضمن عائلة تهتم بالثقافة ، وتفتحت عيونه على مكتبة والده ، وما تحتويه من كتب ثقافية متنوعة ، وحين أتيحت له فرصة السفر الى الخارج درس في أكاديمية الفنون الجميلة ، في [دسلدورف - ألمانيا] وبعد تخرجه تابع الدراسة العليا ، ثم بدأ في الاعداد لرسالة الدكتوراة [تاريخ الفن] ، ثم بدأت شخصيته الفنية ، وبدون تخطيط مسبق ومتعمد ، في التكوين ، وصولاً الى بناء جمالية متميزة كشخصية فنية متفردة ، تتسم بوحدة الهوية، رغم تنوع التقنيات ، ومصادر التعبير والأفكار ، وإذا أردنا أن ننطلق من الموضوع ، نقول إن (فؤاد) هو فنان الموضوع ، وفنان الحالة الانسانية ، والمحتوى المتنوع ، بمعنى أن [فؤاداً] لم يقدم عملاً جمالياً خالصاً ، أي مجرداً من أي محتوى انساني ، بما في ذلك أعماله التي تجنح الى التجريد ، وهي نادرة ،

وهذا يعني أن هاجسه الجمالي يتكامل مع المحتوى ، ومع الفكرة التي يعالجها والانفعال الانساني الذي يترجمه ترجمة جمالية عفوية .

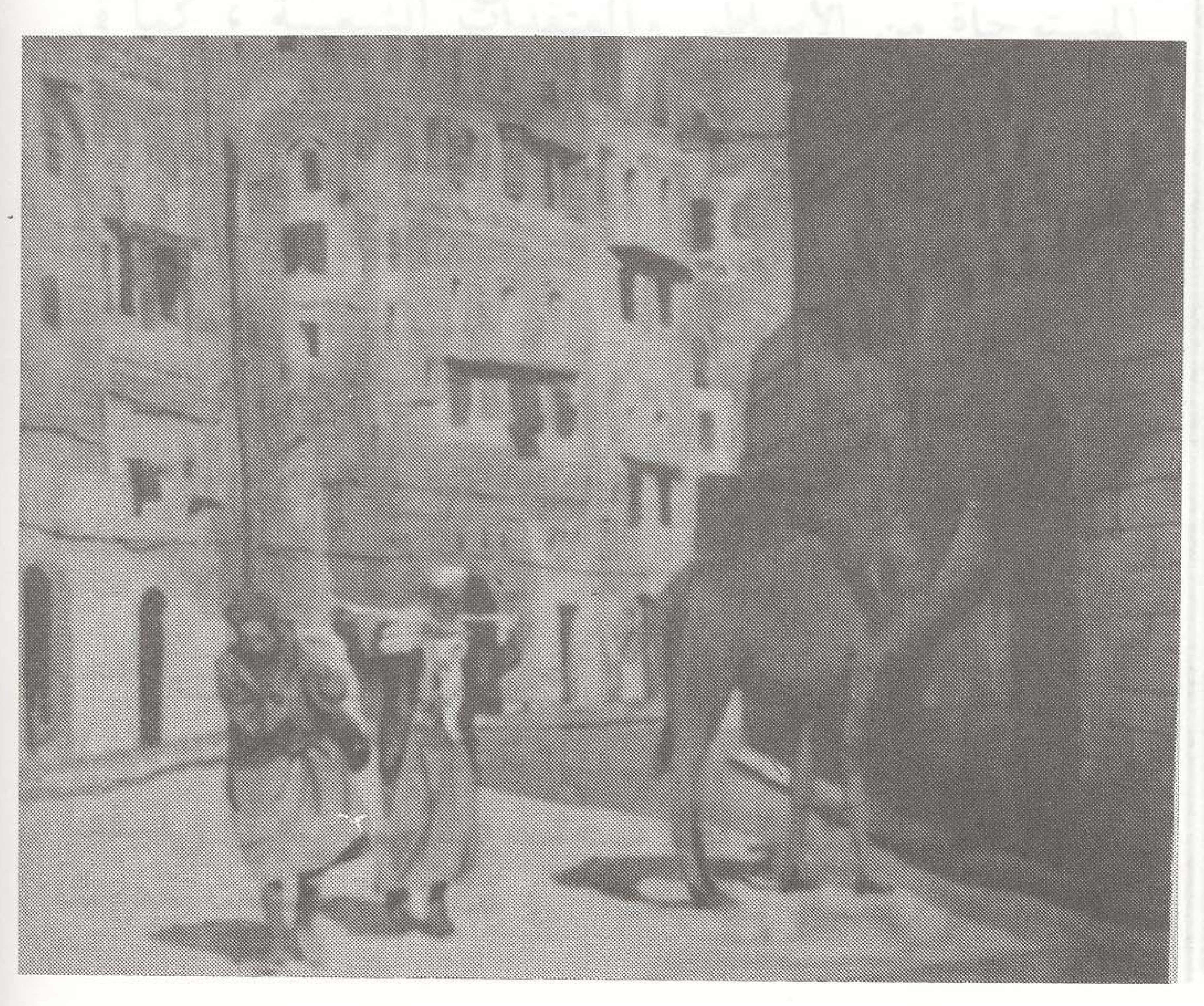
وحين ينطلق من المحاكمات العقلانية الواعية ، ويبدأ بموضوع أو فكرة ويعتمد على الدراسات الأولية في معالجة لوحة الحفر أو التصوير عبر تصور مسبق للموضوع ، ومعالجة ذهنية رياضية فهذا لا يعني انه سيصل الى نهاية الانجاز ، اللمسات الأخيرة للعمل الفني [بدون عفوية] ، فالأعمال التي اعتمد فيها على العقل ، لم تقوده الى الغاء التعبير ، ولم تحد من وهج إنفعالاته ودفق أحاسيسه ، فكثيراً ما يبدأ العمل الفني بتخطيط مسبق ، وموضوع محدد ، وخلال المعالجة [الانجاز] ، يتحول الموضوع محولاً معه أشكاله وتكويناته ، وجمالياته ، وها هو يقول لنا حول هذه المسألة الابداعية ، ولادة العمل الفني ، [تختلف الولادة من عمل الى آخر ، وتلك مسألة مرتبطة بالحالات النفسية التي أمر بها ، بالعواطف والانفعالات من جهة ، وبالمحاكمات العقلانية من جهة أخرى ، اضافة الى المخزون الجمالي البصري والثقافة ، والأفكار والموضوعات التي أعالجها ، أحياناً أفكر قبل أن أرسم ، ويبرز السؤال التالي : [ماذا أريد أن أرسم ؟ ما هو الموضوع ؟ فأنا مشحون برغبة الرسم ، لكن ليس هناك موضوع محدد ، وحين يأتي الموضوع وأبدأ المعالجة بأدواتي التشكيلية أعيش حالة ثانية ، قد يذهب الموضوع فجأة ، لأبدأ بمعالجة موضوع آخر أو حالة انسانية ، وذلك حسب التأثيرات الخارجية ، والداخلية ، وأحياناً أخرى لا أبدأ بموضوع ، بل أبدأ بخطوط ، وأنا أعيش رغبة شديدة للرسم ، واستمر لعدة ساعات حتى أنتهي من اللوحة ، وقد يستغرق الانجاز عدة جلسات ، وفي بعض الحالات أسجل دراسات أولية للعمل الفني ، بمعنى أن جميع الحالات هي أخيراً نتاج حوار بين انفعال داخلي شديد ، وعاطفة متوهجة ، وبين محاكمة رياضية عقلانية .

ومرت تجربة [فؤاد] بعدة مراحل ، واستخدم في كل مرحلة أكثر من أسلوب للتعبير ، الا أنه ظل حافظا موضوعاته ، عناصره ، جماليات بيئته وتراثه، ففي مجموعة كبيرة من اللوحات يرصد مظاهرالحياة اليومية ، بصيغة تسجيلية تصور التفاصيل الدقيقة لموضوعاته المحببة ، العمارة اليمنية القديمة ، المرأة في حياتنا اليومية ، في عملها في المدينة كما في الريف، الارض والطبيعة والطيور ، وهنا تبرز امكاناته كرسام متمكن من خطه ، وكمصور قادر على محاكاة الواقع فيزيائيا ، وأهمية هذه التجربة ليست فقط في الجانب التقني الصنعوي [مهارة فؤاد الرسام] ، بل في الجانب التسجيلي لموضوعات بدأت تغيب كنتيجة لدخول الحضارة المعمارية الحديثة المستوردة، فصنعاء القديمة ، مثلا ليست مثل صنعاء الجديدة،

مظهر نزار ـ اليمن

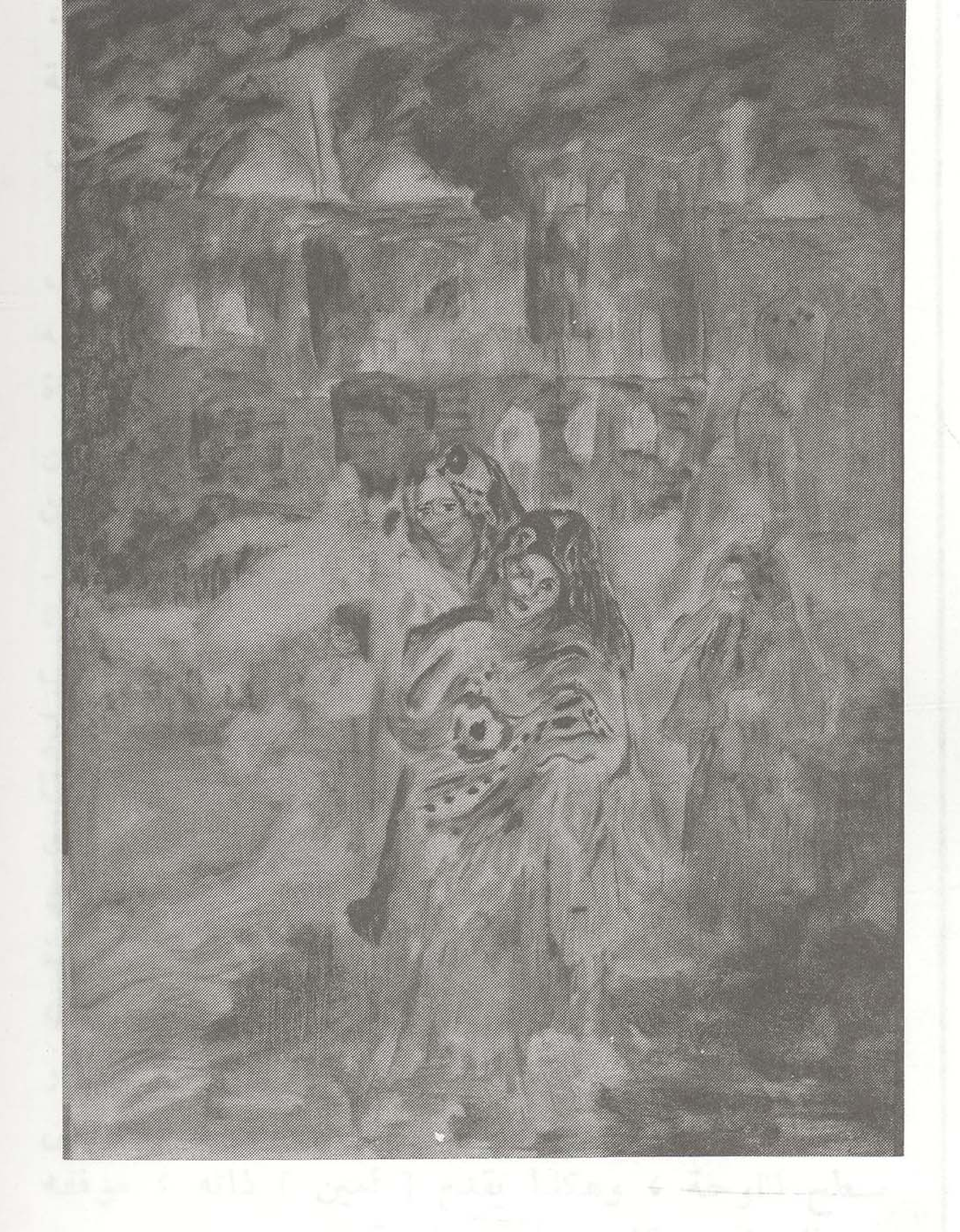


مظهر نزار ـ اليمن





مظهر نزار _ اليمن



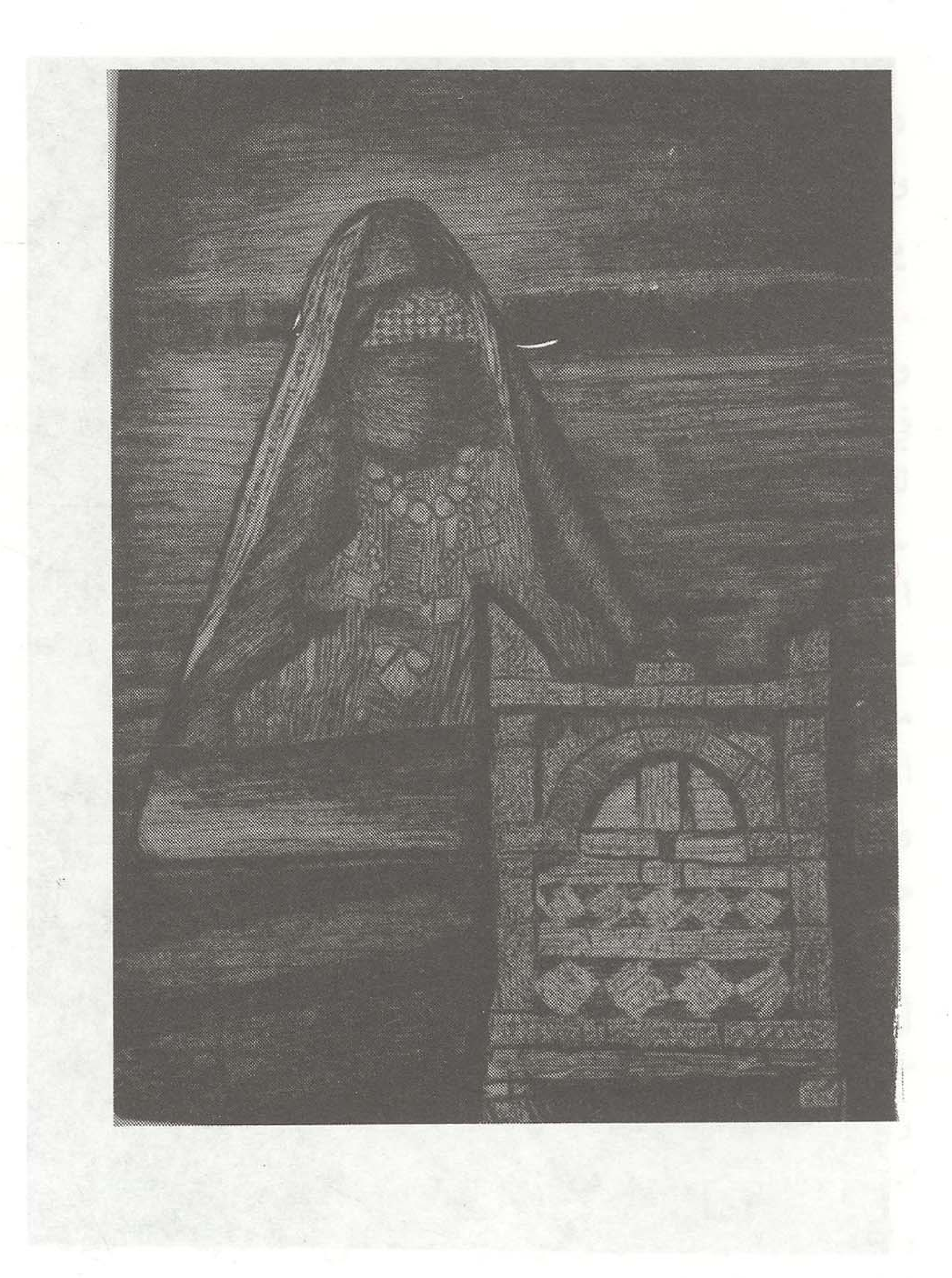
أمين ناصر _ اليمن

وثمة حملات محلية وعالمية للحفاظ على تراث صنعاء والحفاظ على عمارة المدينة القديمة .

ترى هل يمكن أن نحصر تجارب (فؤاد) ضمن اتجاه أو أسلوب محدد ، نقول لا لأن [فؤاد] لا يحصر نفسه ضمن اسلوب محدد ، باستثناء لوحاته التسجيلية ، التي تمهد تصويرا واقعيا لمظاهر العمارة اليمنية ، .وصولا الى تجربته هي تجربة (فؤاد) تحديدا ، أخيرا نقول ان ما يقدمه يمثل اضافة على الساحة التشكيلية في (اليمن) ويمثل الريادة بتميز ، وهنا تكمن جمالية الفنان والانسان . اخيرا نقول [فؤاد] مواليد القبع (الحجرية)اليمن متخصص بالرسم والتصوير والنحت، دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة « ادسلدورف ـ المانيا » ، يعمل على الحصول على الدكتوراه من جامعة [كولونيا] في (تاريخ الفن) ، مدير ادارة الفنون التشكيلية بوزارة الاعلام والثقافة في صنعاء ، اقتنت أعماله الاكاديميات والمتاحف العالمية .

الفنان مظهر نزار :

في الصالة الاولى للفنون التشكيلية في (صنعاء) وقفت أمام مجموعة لوحات (تصوير مائي) تكشف عن تقنية عالية (أكاديميا) ومهارة عالية في البناء والخط واللون ، وزادني دهشة حين تعرفت على أصحاب اللوحات الفنان (مظهر نزار) ، وشاهدت مجموعة كبيرمن أعماله التي توزعت على تجربتي ، في التجربة الاولى تبرز مهارة المصور الصانع ، وفي التجربة الثانية نقف على بحث جمالي خاص متنوع في مصادره ، واتجاهاته ، وعناصره ، أي نستشف الجانب التجريبي الذي لابد وأن يقود الى تكوين شخصية فنية متميزة ، والجانب الهام ان هذا الفنان الموهوب المتفرع للعمل الفني يتميز بالتواضع ، وينتج باستمرار وصمت ، وينهل من معين لا ينضب ، الا وهو واقعه ، بيئته الشعبية ، الحياة اليومية للناس البسطاء الذين يكن لهم كل محبة ، فهم المصدر الاساس لموضوعاته وشكله ودوافعه التعبيرية .



علي الزرحاني - اليمن

على صعيد آخر يكشف داخل هذا الفنان عن رغبة عارمة في النقد ، فهو يطمع في التعرف على ناقد يحاوره في تفاصيل أعماله الفنية ، ويحلل تجربته نقديا ، وكنتيجة لعدم وجود ناقد ، قال لي [ان ما كتب عن أعماله هو مقالات صحفية عابرة تمدح تجربته وتفتقد الى النقد العلمي] ترى ماذا عن انجازات هذا الموهوب ، والتي وزعناها على تجربتين ، أين تكمن أهميتها اذا؟ قلنا ان كل مبدع هو بالضرورة صانع ، وليس بالضرورة أن تقود الصنعة الى الابداع ، فمظهر (نزار) فنان صانع متمكن من أدواته ، تقنيته ، ويملك خلفية أكاديمية استطاع أن يوظفها لابراز مهارته كمصور (مائي) من الدرجة الاولى ، من الشفافية ورهافة الحس ، ويعمل في نفس الوقت على البحث الشخصي متجاوزا أو لنقل متمثلا لما هو أكاديمي ويخدم في النتيجة بحثه الخاص الذي يتسم باعادة بناء الواقع - فنيا - كما يريده هو لا كما يراه بعينه فحسب ، بمعنى أن الفنان يعكس مشاهداته في التجربة الاولى التي تتسم بعفوية وبشيء من التلقائية ، هو لا يخرج في هذه التجربة عن نطاق الواقع ، والحياة من حوله ، والموضوعات التي أحبها لكنه يخرج عن نطاق التقليدي والمألوف ، ليعيد بناء الموضوع من جديد ، وأحيانا بناء الحالة الانسانية ، حين يصل الى اللوحة التي تحمل موضوعا وتنسحب هذه المسألة الجمالية على نختلف عناصره [انسان - حيوان - نبات - عمارة - أشياء - رموز مستوحاة من الجماليات الفولكلورية - عناصر تراثية محلية ... الخ .] والتي تمارس حضورا جديدا يكشف عن مضامين ، وحالات انسانية متنوعة ومتحركة بحركة الحياة .

كل ذلك يحقق له حريته في التعبير ، ويقوده الى انجاز لوحات - متميزة بقي أن نذكر أن مظهر درس

في بومباي الهند [خريج معهد الفنون في كلكتا]درس التصميم والتصوير والخزف والنحت مثل اليمن في أسابيع ثقافية يمنية ، أقام عدة معارض في صنعاء من أبرزها الصالة الاولى في صنعاء لصاحبها ومديرها الفنان (فؤاد الفتيح) .

الفنان أمين ناشر :

من التجارب التشكيلية الجادة في الوسط الفني في اليمن وتحديدا [صنعاء] تطل تجربة الفنان اليمني (أمين ناشر) عبر مجموعة من الاعمال الفنية [تصوير زيتي ـ تصوير مائي ـ تصوير بمواد مختلفة .] ، التي نراها تمثل حضورا متميزا كانجاز تعبيري وجمالي ، وذلك رغم طابع البحث ، والتجريب ، وعلى مختلف الصعد التقنية والجمالية ، التراثية والمعاصرة .

بمعنى اننا أمام تجربة لفنان باحث يسعى لتحقيق تميزه الجمالي ، فالواقع الشعبي بجذوره التراثية يمثل المصدر الاساسي لهذه التجربة ، التي ظهرت في منتصف السبعينات ، وظل صاحبها يبحث داخل مرسمه دون أن يعرض الى مطلع الثمانينات ، فالفنان لم يرتكز الى أساس أكاديمي ، ولم يدرس التشكيل في المعاهد الفنيّة ، لكنه انطلق من بحث خاص ، وعلم نفسه معتمدا على الرسم والتكوين والبناء ، وعلى الحياة من حوله ، الطبيعة ، والعمارة ، والانسان ، ورغم دراسته الهندسة المدنية في الولايات المتحدة ، يندر أن نجد ماهو هندسي ، أو حتى خطأ قاسيا في لوحاته ، الا اننا نجد تكوينات متينة ، ومتنوعة كبناء تشكيلي ، ونرى السطح الابيض وقد شغله ببقع لونية لا مساحات لونية ، ونرى التكوين ، واعتماده على وشائج جمالية على صلة باتجاهات فنية عالمية ، وتراثية متنوعة [فولكلورية ـ متحفية موغلة في القدم] ، واستطاع خلال سنوات معدودة أن يحقق حضورا ابداعيا وينال عضوية جمعية الفنانين التشكيليين اليمنيين ، ويشارك في معارض الصالة الاولى وكغيره من الفنانين اليمنيين الجادين ، حقق تميز الجمالي عبر ممثل مشروع لجماليات البيئة وللاتجاهات الفنية المتنوعة وصولا الى عالم ذاتي ينوس المخزون البصري من جهة ، والمخزون الفكري من جهة أخرى ، فأمين لا يصور فقط ما يراه من مظاهر الحياة اليمنية الشعبية ، بل يعتمد أيضا على خياله وعلى ثقافته ، ويبحث في جوهر الموضوعات الانسانية ، وفي بعض اللوحات يصل هاجسه الوطني بالهاجس القومي ، مؤكدا على الموضوع الفلسطيني ، كما في سلسلة لوحات مستوحاة من انتفاضة شعبنا العربي الفلسطيني في الارض المحتلة .

وتبقى المراة العنصر الاكثر حضورا في مختلف موضوعاته ، وذلك الرمز الذي طرح من خلاله موقفه الحياة ، فالمرأة نراها حاضرة في لوحاته المستوحاة من البيئة اليمنية ، وفي اللوحات التي استمدها من الانتفاضة ، عبر رؤية تتسم بالامتداد في الزمان والمكان ومن لوحاته المتنوعة كموضوعات ومصادر للتعبير وجمالية نذكر [سوق الملح ، امراة تهامية ، الانتفاضة ، ثورة الحجارة ، ملكة سبا] الى جانب مجموعة لوحات [بلا عنوان] لكن ليس بلا عناصر انسانية ، ففي هذه المجموعة التي لم تحمل عنوانا لموضوع ، لا يغيب الواقع وتبقى المراة حاضرة وكذلك المحتوى الذي أراد أن يقدمه عن طريق غير مباشر ، وذلك عبر توظيف رمزي لعنصره الاساس [المراة الشعبية] ، وبتحقيق جمالي يتسم بواقعية تعبيرية ، فيها الكثير من العفوية والتلقائية ، بحيث تبدو انفعالات وعواطف وأحاسيس الفنان ، واضحة على سطح اللوحة ، وهكذا يقدم [أمين] ذاته ، موقفه من الحياة ، بكل حرارة وعفوية .

الفنان علي الذرحاني :

[علي الذرحاني] مشروع لطموحات كبرى تصطدم بالواقع الحياتي ، بتقاليد تقيد سلبياتها ماهو ايجابي من موروث شعبي ، وتحاصره بحصار محكم ، تشكيلي يمني متمرد تتلمذ على يد كبار الغرافيكيين المصريين ، [خريج كلية الفنون الجميلة ـ جامعة حلوان ـ الاسكندرية] وعاد الى موطنه اليمن السعيد حاملا في جعبته تطورات العصر ومخزونه الجمالي الشعبي ، والبدائي وهو ابن الريف اليمني القبلي ، الذي عاش ما بين (صنعاء) [ذمار] وأصبحت مهمة محاربة القات [فنيا] في لوحات ومحفورات (علي الذرحاني) هاجسا اساسيا في تجربته الشابة ، التي مازالت جمالياتها تمر بمرحلة البحث والتجريب ، الا انني لم أجد فنانا شابا أو رائدا أعطى لهذا الموضوع [تعاطي القات وخطورته على الانسان] أهمية مثل [علي الذرحاني] وضمن سلسلة لوحات عن أضرار القات تتسم بجراة في الشكل والمحتوى ، ومحققة بواقعية نقدية ذات وشائج تعبيرية كاريكاتيرية ، ويمكن ـ على سبيل



عبد اللطيف الربيع ـ اليمن

المثال ـ الحديث عن لوحة [عالم القات] التي أنجزها الفنان (علي الذرحاني) بتقنية الرسم (أسود وأبيض) ، وهام بطباعة مجموعة من النسخ التي يفترض أن تأخذ طريقها الى وسائل الاعلام ، لكنها للاسف مكدسة في صالة للعرض .

اللوحة تقدم نفسها ، محتواها ، كأنها ملصق أو كاريكاتير، وقبل أن نتحدث عن رموزها ومحتواها، دلالاتها الرمزية وقيمها التعبيرية ، لابد من توضيح حضور عنصر الماعز في اللوحة ، والذي يشارك الانسان تعاطي القات ، وبصيغة ترتكز الى واقعية نقدية ، تعري تعاطي القات ، وتكشف آثاره السلبية بمنتهى الوضوح والصراحة ، وبوشائج تعبيرية تصل حدود البشاعة ، والتشويه و (التشويه) هنا ، رغم أن الفن تمثيل جميل للواقع بما في ذلك أكثر حالاته بشاعة ومأساوية ، نراه مبررا ومشروعا لانه يتلاءم مع المحتوى ، مع الغرض والهدف والغاية ، (علي الذرحاني) فنان الموقف الذي عالج بالنقد الموضوعات الاكثر اشكالية وحضورا في بيئته .

أخيرا نقول ان التجارب التشكيلية اليمنية متميزة بتعبيرها عن الواقع ، وعن الحياة ، وخاصة الحياة الشعبية الريفية ، والطبيعة ، والارض والانسان والحيوان والنبات .

الديفـانس
نافـذة باريس المستقبلية

د . أسعد عراجي

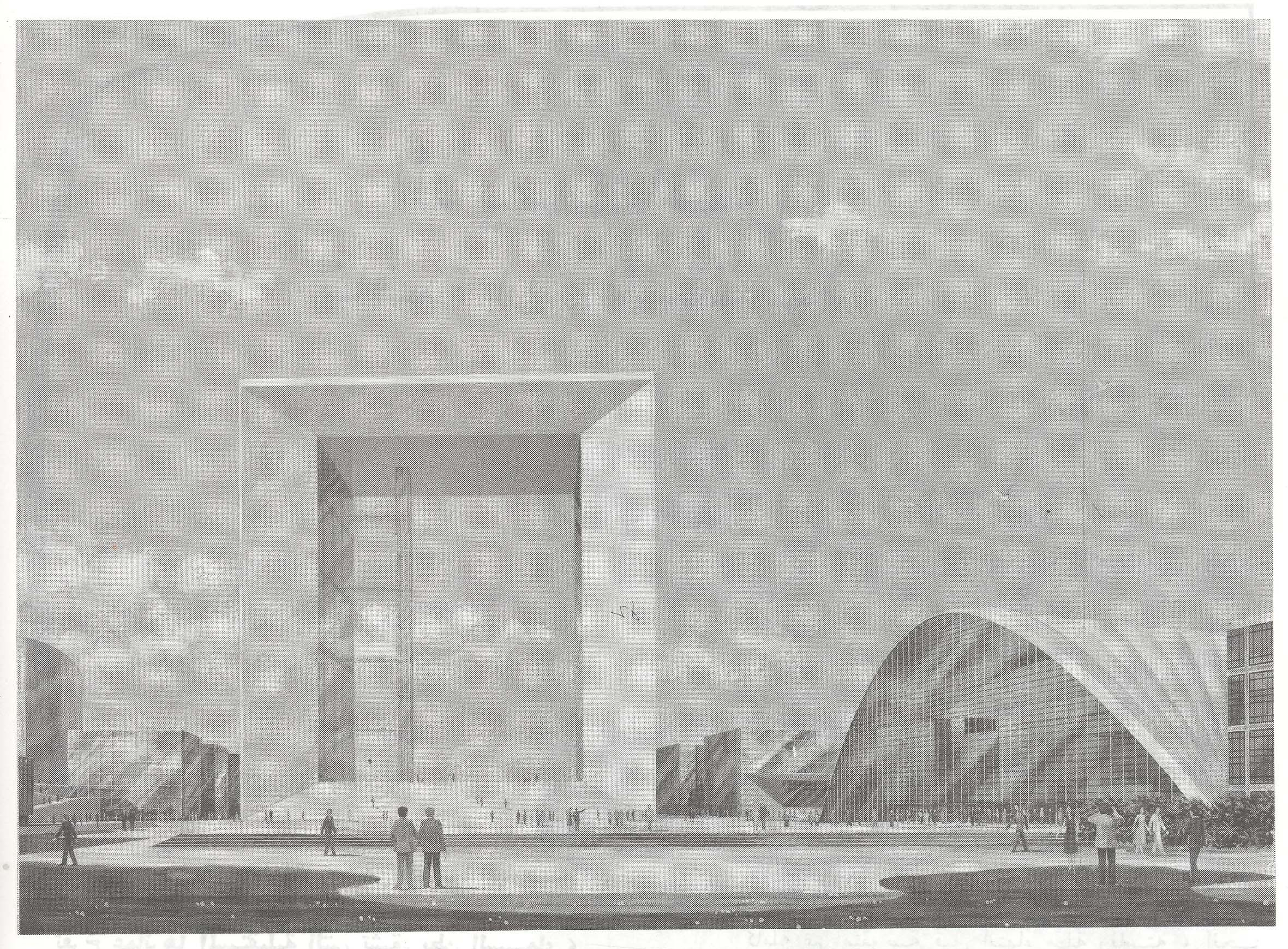
تهرب ساحة [الديفانس] من الذاكرة الباريسية المشبعة بالتاريخ والذكريات ، فمنذ ان اخذت تفرخ عمائرها المستقبلية التي تشق بطن السماء ، انسلخت عن انسانية النسيج التقليدي في الاحياء العريقة ، ولعله مما يثير العجب في هذا المقام أن الساحة قد استعادت أنسها ، بعد أن شيدت فيها عمارة [القوى الكبرى] وهي آبدة رمزية اشبه بالنافذة المفتوحة : استحال قحط العمائر ووحشتها الى وشاح من الحلم ، وكانها مس من السحر ، فقد أعادت هذه المنحوتة المعمارية النبيلة ، للساحةنبضها الكوني والانساني ، ورغم أنها قد استهلكت ثلاثين طنا من الاسمنت فان غلافها المرمري الابيض ، جعل منها قطعة آحادية الجسد ، تنازع بحسن غلافها وحوش الاسمنت ، وتخفف من احساس مرتادها بالتصحر ، شاهدنا لاول مرة طائرا يعبر خلف النافذة ثم يغيب في هيولي الاصيل !..

ولكن ما سر هذه الآبدة الروحية ؟ أهي قوة الابداع والاحكام الفني ؟ ام قدرة المعاني الرمزية (التي استبطنتها) على الاجتياح الغامض .

١ - ميتران يهندس عجائبه السبعة :

كما نعت السلطان سليمان بالقانوني ، وأطلق على الملك فيليب بالطيب ، فقد عرف الرئيس الفرنسي ميتران [بالمهندس] فهو لا يقتصر في موهبته هذه على الهندسة السياسية والانتخابية التي فاز بها مرتين ، بل ان شغفه بالعمارة والتخطيط يتجسد في كتابه المعروف والمتخصص بالعمارة المنحوتة أو النصب المعمارية ، وتأقلمها مع نسيج المدينة المعاصرة .

وقد توافق هذا الهوى مع طموحه السياسي في تخليد ذكراه ، وذلك من خلال ابتداع مشروع : [عجائب باريس السبعة] ، التي يلهث لتحقيقها كاملة غير منقوصة قبل انتهاء مهلة رئاسته ، انجز خمسة منها ، وبقي أثنتان في مرحلة التأسيس ابتدأها بمتحف [أورسي] الذي كان محطة قطارات عريقة يعود تاريخها الى بداية القرن ، فأصبح ينازع (متحف اللوفر شهرته) ، ثم اتبعه ببناء المدينة التقنية [لاڤيليت] أو [مركز العلوم والصناعة] الحق بها كرة فلكية تدعى [بالجيود] تمثل حركة الاجرام والكواكب والنجوم والنيازك والشهب الخ.. ثم أنشأ عمارة [الأوبرا الحديثة] في ساحة الباستيل (رمز الثورة الفرنسية) ، فبدت في حلة ثقافية قشيبة تفوق جاذبية ، بناء الاوبيرا الكلاسيكية ، أعقبها بناء معهد العالم العربي ضفة نهر السين ، وهو تحفة المعماري (جان نوڤيل) ، الذي أقام على الجدار الاساسي منها عدسات مثمنة الشكل،تضيق وتتسع وفق قوة النور وحدة الشمس ، ثم زرع على مدخل متحف اللوفر هرما عجائبيا مغرقا في حداثة تمفصله وبرامج اتصاله الرياضي ، ناهيك عن جدة المواد الزجاجية المتداخلة الانعكاس .



القوس الكبرى .. نافذة على العالم - كما تخيلها المصمم - الى جانب قصر المكننة الشبيه بالصدفة .

أما [القوس التكعيبية الكبرى] التي نحن بصددها فقد عمرت في مدخل ساحة (الديفانس) لتصبح معجزة المعجزات ، ومحرابها المتجه يحو المطلق ، وقد نسق احكامها الفني شهرة « قوس النصر » في حي الشانزيلزيه ، وسيقام على كثب فعلا خلال الأشهر القريبة [برج اللانهاية] ، أما بناء المكتبة الوطنية المحدثة فسينازع مهابة وقدسية المكتبة القديمة ..

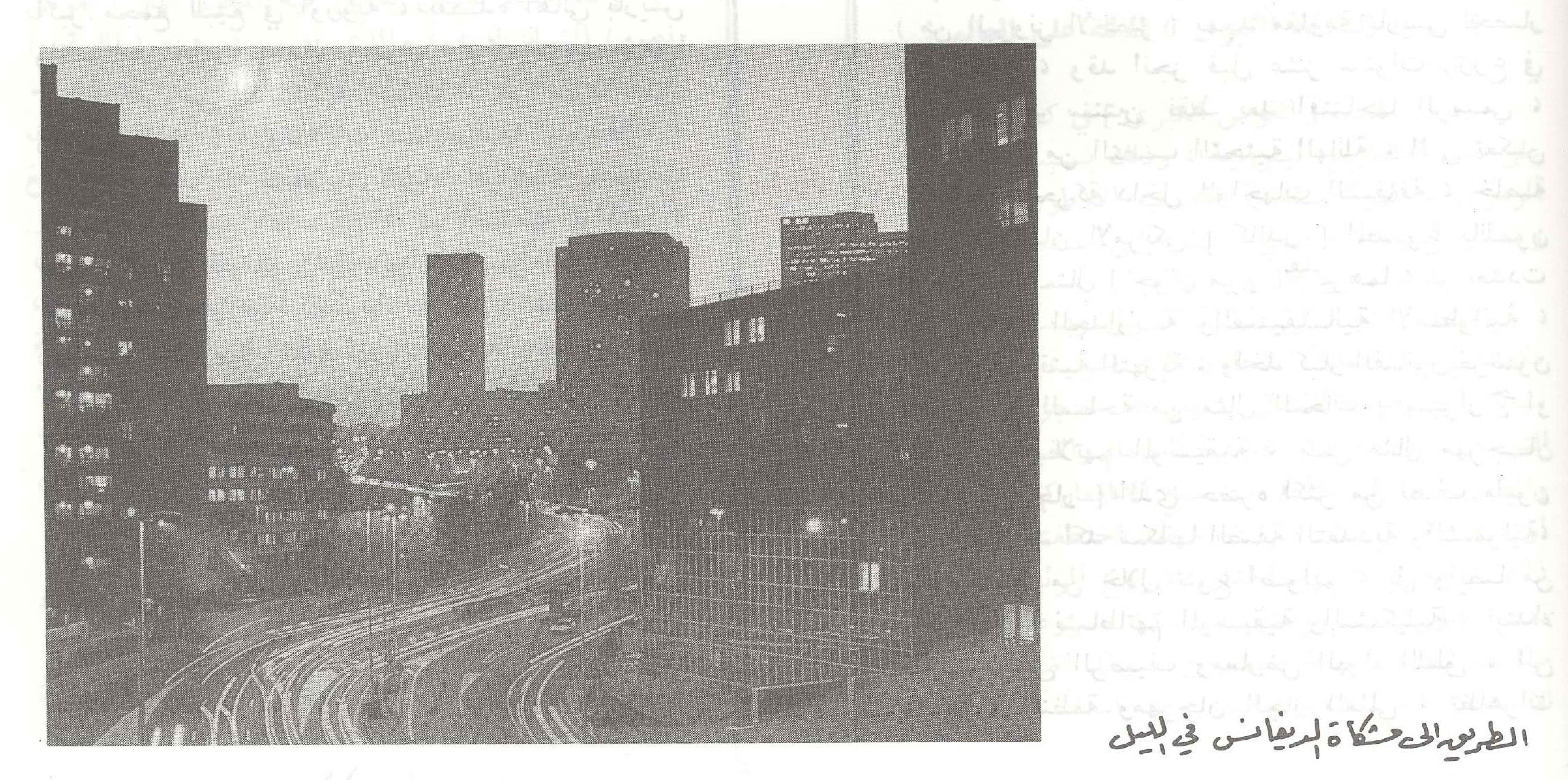
وهكذا فقد استطاعت هذه النجوم المعمارية الطموحة انتزاع شهرة نماذجها العريقة ، وذلك .. بعودتها الى الأشكال الهندسية الصافية ، وتجنب نمطية وحذلقة طرازي (الباروك) و (الامبراطوري) المرتبطين بسيطرة الذوق الايطالي المعتمدين الصناعة أكثر من قوة الشكل والفراغ .

٢ ـ الساحة المسكونة بعمالقة التفوق التقني في العمارة :

لا تتجاوز ذاكرة الساحة الشابة ثلاثين عاماخلت، ومنذ أن شرعت بتحقيق دور استعادة استقطاب باريس لقدرتها التقنية في مستقبل القرن الواحد والعشرين ، تحاول الديفانس استرجاع مجد طليعية باريس المونوبول العالمي التي تراجعت مع حيوية مدن ناطحات السحاب في نيويورك وطوكيو ، وقد سلخ الحي بادىء ذي بدء عن حضن العاصمة ، محافظا من خلال الاسم على انتسابه لبنوتها : [باريس لاديفانس] ، فقد المدينة الام التي تتمسك دوما بقدسية وعذرية نسيج أحيائها القديمة المشبعة بالحنين ، فقد شرع قانون قديم يمنع تجاوز الأبنية

المحدثة مستوى العمائر التقليدية في مركز المدينة القديمة ، (من مثال حي المارية وفوج وغيرهما) ، وقد احتكر [برج إيفل] مناطحة السحاب ـ لبلوغه الثلاثمائة مترا ـ وذلك باذن خاص حين صمم كشعار للمعرض الصناعي العالمي ، ولا زال الى اليوم موضوعا للانتقاد لبشاعة هيكله المعدني ، مما دفع المسؤولين لتغطيته بالأنوار والمصابيح الليلية ، أما برج [مونتبارناس] الذي حاول مقارعته فقد دفع ثمن تطاوله غاليا ، واضطر المهندس أن يقص ثلث ارتفاعه، محافظة منه على اطلالة الوجه الصبوح والخجول لشمس لاريس ، يتخلف الأمر في [ساحة الديفانس]، فقد سمح الفراغ الهائل الذي خلفه ازالة البيوت القديمة بالجملة الى التحكم في فواصل العمائر العمودية المحدثة ، دون أن تحجب أي منها مناظير أفق الأخرى ، ولعله من الواجب التنبيه الى أن الرؤيا ، قد تمركزت في بؤرة نافذة [القوس الكبرى] لتطل على غياهب السماء ، والمستقبل التقني المفتوح، وهذا يعني أن الساحة تعتبر المكان الوحيد في باريس الذي سمح فيه بزروع هامات ناطحات سحاب ، وبالتالي فقد أعيد تنظيم هذا الفراغ العملاق ، بما يتفق مع هذه [الماكيتات] الموحشة ، المتراشحة الأشكال ، والتي تعكس حركة السماء ، والسحب والغيوم ، بشكل دائم وكأنها احدى مدن العلوم التخيلية .

يتحلق حول الساحة اذن عمالقة من الأبراج والنصب فرخت عمائرها الشاهقة بالتدريج ، فتحول بعضها الى نجوم شهيرة من مثال قصر [الكنيت] الشبيه بصدفة السلحفاة ، وهو عبارة عن سوق ثقافية كبيرة ، ثم برج [بول] ، الذي يعانق أهم مراكز البحوث المعلوماتية في (أوروبة) ، ويمتاز بشكل نصف اسطوانة ، أو [أوتيل إيبيس] الذي غلف بهندسات من الوهم البصري ، ولعل أجمل هذه الدرر تلك العمارة التي صممها مهندس اسباني أشبه بمشكاة متعاكسة المرايا ، يجتمع في باحتها الشرقية الداخلية عدد من الشركات ، تبدو في موادها الأندلسية بصمات العمارة العربية ، ابتداء من المرايا ، والسيراميك ، وانتهاء بطريقة توزيع المياه وألوان التركواز ، وبالاجمال فان الشركات كانت تتنافس في بناء مدنها العمودية ، فتمركزت بالتدريج الفعاليات الاقتصادية حول الساحة فأصبحت تجمعا للتجارة ، ورجال الأعمال من شتى الجنسيات ، وتجاوز عدد هذه الشركات الألف ، وفاقت استثماراتها ميزانية الدولة، بل إن الضرائب التي تجنيها الخزانة كل عام تزيد على المئة مليون فرنكا فرنسيا ، وقد خفف هذا الازدهار من وطأة المبالغ الطائلة التي استنزف فيها ميزان الخزانة (بسبب تكاليف العابه الهندسية السبعة) ، وأصبحت [الديفانس] رمزا للقوة الاقتصادية ، وقبلة السياحة والاستثمار العالميين كما أصبت عمارة نافذة القوس الكبرى رمزاً للوحدة الأوروبية ، الاقتصادية والتقنية .



الطريق الى مشكاة الديفانس في الليل



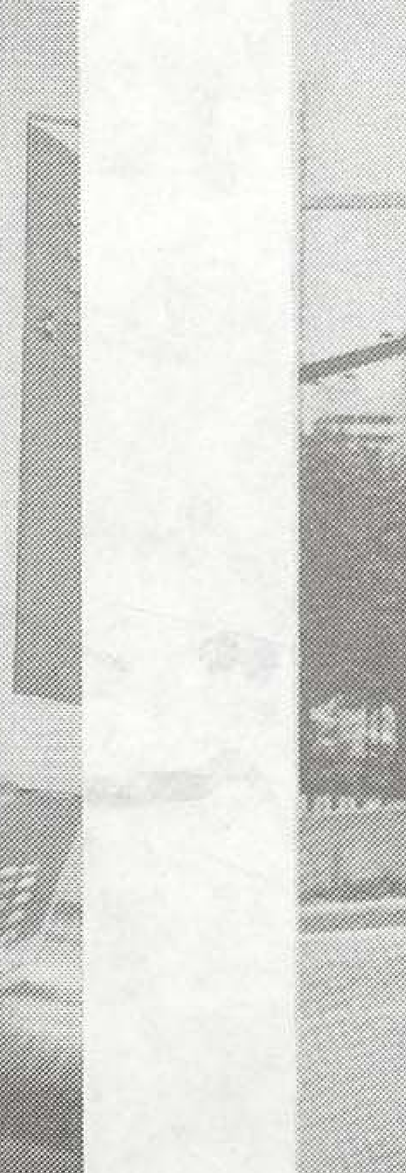
ساحة الديفانس المركزية

يدفع المهندس [جان نوڤيل] بتهمة (الأمركة) عن عمائر الديفانس ، معتبرا أنها تنتسب الى خصائص النسيج التنظيمي لباريس ، ولكن الواقع يناقض عصبيته المعمارية ! فبعض العمائر قد نقلت عن هندسة عمائر (نيويورك) ، وحافظت على أسماءها من مثال (برجي مانهايتن) و (غان) ، وغيرهما ، ناهيك عن استلهام نظام المراكز الاستهلاكية والثقافية الضخمة من المنهج الأمريكي ، خاصة مجمع [الفصول الأربعة أكبر مجمع للبيع في أوروبة ، يقصده أهالي باريس والضواحي من كل حدب وصوب ، وقد ضربت مؤخراً صالة العروض التشكيلية خيامها ، على مقربة من [بحيرة آغام] ، وشلالات سجاجيدها المتوسطية ، والتي تجذب ، بحفلاتها للمياه الراقصة أسبوعيا آلاف من محبي الموسيقى ، ثم أضيفت توأمتها ، بحيرة الفنان اليوناني الفيزيائي [تاكيس] ، المعروفة بطواطمها الحلزونية السوداء ، التي تبث مصابيح رؤوسها اللايزرية أشعة أوركسترالية حادة ، تغالب بنفاذ الوانها أشعة الشمس في منتصف النهار ، تومض وفق برنامج موسيقي بصري وبقيادة كمبيوتر معقد .

تتصل البحيرتان بمقاعد واستراحات وحدائق ومقاه ومطاعم وأسواق جوالة ، للكتب والعاديات واكشاك للصحف وملاعب للاولاد ، ومراجيح والعاب للاطفال ، مما أعطى للساحة صبغة البهجة والأعياد المتجددة ، خففت من غربة عمائرها ، ومناخها الآلي المقلق .

٣ ـ قوة الترحال والابداعات المتحركة :

احتلت نافذة [القوس الكبرى] رغم حداثة ولادتها ، موقع القلب من ساحة العبور التي تمثل شدة الترحال كما تمثل نافذتها العملاقة عتبة العبور الى اللانهاية ، وقد عرفت الساحة ببعض المعالم اضافة الى البحرات التي مر ذكرها ، ابتداء من تمثال الديفانس المدعى « بارباياس » وهو تمثال كلاسيكي (من البرونز الأخضر) يمجد مقاومة باريس لحصار عام ١٨٧٠ ، وقد انجز قبل عشر سنوات وزرع في الساحة منذ سنتين فقط بعد افتتاحها الرسمي ، وهناك عدد من النصب النحتية الهائلة ، التي تعكس ملامحها المتحركة داخل الواجهات الشفافة ، خاصة تمثال الفنان الأمريكي [كالدر] المصبوغ باللون الأحمر ، وتمثال [جوان ميرو] وغيرهما ، ثم تعددت الفريسكات الجدارية والفسيفسائية الأسطوانية ، التي تزين أقنية التهوية ، وأخذ كبار الفنانون يعرضون أعمالهم في الساحة من مثال النحات [سيزار] أو يقيمون حفلاتهم الموسيقية ، من مثال مهرجان [ميشيل جار] الذي حضره أكثر من نصف مليون مشاهد، وقد أكد سكانها الصفة التعددية والشمولية، ليس فقط من خلال تنوع أصولهم ، بل وأيضا من خلال عالمية نشاطاتهم الموسيقية والتشكيلية ، ابتداء من موسيقى الرصيف ومعارض الهواء اللطق ، الى الحفلات المنظمة ومهرجان الجاز العالمي ، تظاهرات





طائرة الهليوكوبتر لنقل رجال الأعمال



سيارات تحت أرض ساحة الديفانس

تمر بسرعة البرق ، وكأنها في ارتحال أبدي ، وأصبحت الساحة محطة أسفار ولقاءات عابرة ، يمر فيها كل يوم اكثر من مئتي ألف زائر خاصة ، وأنها تشكل نقطة تجمع أعقد شبكة مواصلات في العاصمة ، خاصة [المترو] الذي يتسلل تحت أنفاقها ويمتد حتى حدود نافذتها الكبرى ، وقد انتظمت مواقف السيارات تحت الأرض مما منع ظهورها على الساحة وأطرافها ، فأصبحت منتجعا للمشاة ، وأرصفة للاعبي عجلات [الباتان] الذين يمرقون كالسهم أمام اللوحات الالكترونية .

٤ ـ ((النافذة الكبرى)) المطلة على العالم :

يتفوق مكعب [القوس الكبرى] في كمونه الروحي على بقية المشاريع الميترانية ، وذلك بسبب قوة ايحاءه الرمزي ، فهو استعادة لمكعب أفلاطون الشهير ، ويحمل اسمه الفرنسي اشارة الى سفينة نوح ..

ويرجع تأثير الى طهارة الشكل وبساطته ، فهو مكعب أبيض عملاق يتجاوز المئة متر ، مفتوح على سماء الجنوب والشمال ، بنوافذ تحجز في اطارها التربيعي شريحة فلكية من قبة السماء والغيوم والشفق والغروب ، ولم يشهد مصممه الدانماركي [جوهان أوتو فون] تحقيق مشروعه ، فقد اختطفته المنية قبل ذلك بسنوات ، وقد اختار المشروع الرئيس ميتران نفسه قبل عشر سنوات (من ٤٢٤ مشروعا متسابقا) مما أثار حفيظة بقية المعماريين ، وقد اضطر مصممه للاستقالة بعد ست سنوات من الدراسات التحضيرية ، وخلفه مساعده الفرنسي [بول أندرو] ، ورغم كثرة التشويش فقد افتتحه ميتران عام (١٩٨٩) بمناسبة الذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية ، وبحضور رؤساء الدول السبعة الصناعية الأكثر غنى في العالم ، لعل أهم خصائص هذا النصب أنه قد اجتمعت فيه قوة الرمز [الميتافيزيقية] والوظيفة المعمارية التي جعلت من مكاتبه مركزا لاجتماعات الوحدة الأوروبية ، كما احتوى على مكاتب وزارة التخطيط ، ومؤسسة الأخوة ، ويتسع داخله لمجمل عمائر حي الشانزيلزيه مرة ونصف .

وقد شيد بشكل يطابق فيه المحور المار (بقوس نصر) الشانزيلزيه ، والذي يصب في هرم (اللوفر) عبورا بساحة (الكونكورد) والمسلة المصرية ، وسنشهد في الأشهر القادمة ، انبثاق المعجزة السابعة الى جانب (القوس الكبرى) ، وهو [برج اللانهاية] الذي سيبلغ (٤١٠) مترا ، كأعلى ناطحة سحاب في أوروبة ، وهو عبارة عن شكل أسطواني يتدرج في التماهي ، بسبب تتالي مواده من الكتيم الى الشاف فالشفاف ، وبالتالي فهو أشبه بصاروخ يبتلعه نور القبة السماوية مشتملا على مكاتب الشركات الكبرى ، وقد صممه مهندس معهد العالم العربي [جان نوفيل] ، بحيث يتصل امتداد البصر من قمته بمدينة (شارتر) (على بعد مئة كيلو مترا) ..

دعونا نتمدد بعد هذه الرحلة الصاخبة على مقاعد المقهى العربية (الفوكيت) لنغسل في فنجان قهوتها ، ذلك الايقاع الجهنمي الذي ندعوه بضريبة المدنية الحديثة .

همُومُ المدَينَة المعَاصِرة

د. أسعد عرابي

١ ــ استلابات حي الديفانس في باريس

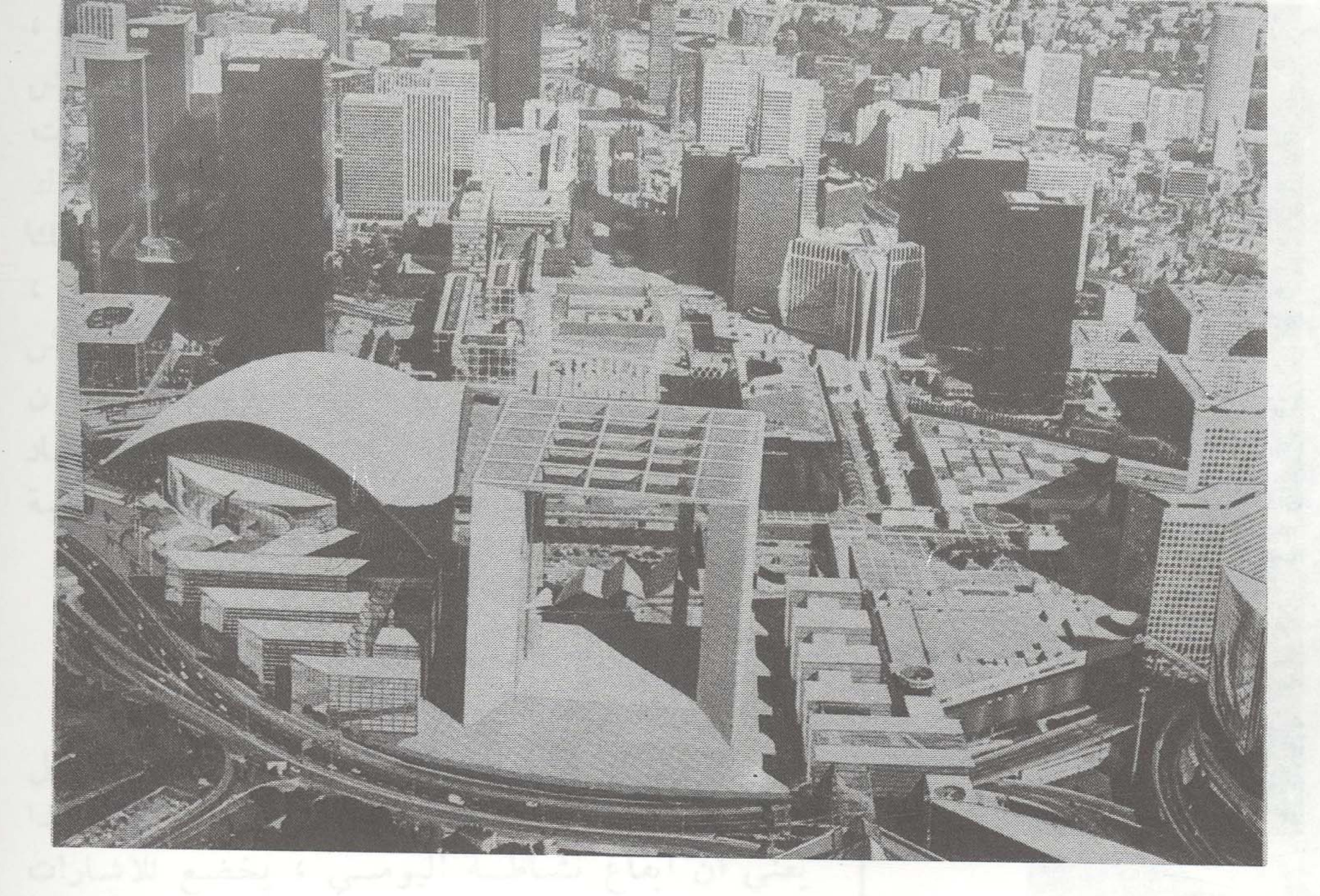
يسجل جان بول سارتر ملاحظة زكية اثر زيارته الأولى لنيويورك قائلا : أن من مألوف عادة المدن أن تقيم معابدها في الموقع الاعلى من مخططها ما عدا نيويورك فان أماكن العبادة فيها تحتل أوطأ الاماكن !

استرجعت هذه الملاحظة اثر سنوات طويلة من الاقامة المستديمة في حي [الديفانس] الذي يحتكر بناء ناطحات سحاب برجية في باريس ، وذلك لتمركز الفعاليات الاقتصادية فيه ، والواقع أن اغناء هذا الحي بالنصب والمياه الراقصة وزهو المواد المعمارية لم تخفف يوما من القحط الروحي الذي يسيطر على فراغاته الجدباء ، لم أصادف في سماءها يوما أي طائر عابر ، لقد حلق القوس النصبية الكبرى ، بشكلها التربيعي العملاق مخل المعبد ، وطرد الاموات خارج مدينة المستقبل (مع أضرحتهم ومقابرهم بسبب غلاء الارض) ، لتستعيد بسبب تكاليف الدفن الباهظة العادة الوثنية المندثرة والمتمثلة في حرق الاموات .

لقد فطر الانسان على السكنى قريبا من الارض، تحت الأفق ، في الفيء ورطوبة الماء والتربة ، وما العيش في سحاب الطوابق العليا الا نوع من الطيران المقلق ، بل وتشير الاحصاءات الى أن نسبة كبيرة من أصحاب الجرائم والجنح في (نيويورك) تقترف من قبل مواطنين قضوا طفولتهم في طوابق عالية تتجاوز الطابق السابق .

٢ ــ هاجس البيضة او الشكل المشيمي :

شهدت القاعة المركزية للمعارض في حي الديفانس منذ ستين معرضا مثيرا يتمثل ببيضة عملاقة معلقة في الفراغ داخل وسط كهرطيسي مغلق ، صممها الفنان اليوناني تاكيس خصيصا للحي ، كان لهذه البيضة مسأ من السحر على المشاهدين من سكان المنطقة المستقبلية ، وبسبب تأثيرها المغناطيسي فقد نادوا بها رمزا للحي ، ولكن الشركة الاحتكارية التي تسيطر على تنظيم الديفانس والمدعاة بال E.P.A.D. أغلقت المعرض ودعمت تشر رمزها في كل زاوية ، رمزا يستعرض منجزاتها المعمارية الثلاث : (مكعب القوس الكبرى) و (صدفة سقف الكنيت) ، و (برج اسطوانة بول للمعلوماتية) . ولعله مما يثير العجب أن هذا الرمز قد حل بقوة الشركة ونفوذها الاعلامي محل النصب البرونزي الاخضر النبيل الذي صممته الدولة قبل سنوات من اقامة الحي ، يكشف الصراع بين هذه الرموز الثلاثة : [بيضة تاكيس] و (ثلاثية اباد) ، و (نصب النصر) سطوة الادارة المركزية الاحتكارية في العمارة والتنظيم المعاصر ، كماتكشف أسباب الفضائح والاخطاء المعمارية الفاحشة التي شوهت الفراغ منذ افتتاحه .



محور نافذة القوس الكبرى - ساحة الديفانس وعمالقة العمارة المستقبلية

كانت [بيضة تاكيس] تشع بكل ما حرمت منه العمارة البرجية الديكارتية ، فهي دعوة صريحة للعودة الى الاشكال العضوية ، مثلها مثل حكاية بيضة الفنان الجزائري الاصل (رشيد كمون) .

يستخرج كمون بيضات الرخ الموشومة بالخط العربي والنبطي من الطبقة التي تقع تحت جلد المدينة الصناعية ، باحثا في مناظرها الباطنة عن الذاكرة المتحجرة ، فالتمديدات الصحية تتحول الى ديناصورات مفصلية ، وهكذا .. كثيرا ما نبه [كمون] الى خطر تسرب المياه الصناعية الملوثة (بالكلور والاملاح المعدنية) ، ودفن الروث الصناعي والذري وخطر القضاء على آخر بصمات سجل الذاكرة الانسانية ، وتكشف هروبات منحوتاته (من لعنة سطح الارض الى بواطنها الجيولوجية) ، ارهاصات جيله من أبناء العمال المهاجرين الذين حكم عليهم بالسكنى في زنزانات الـ H.L.M. أي المجمعات ذات الاسعار الشعبية ، ذات النظام الرتيب ، والمهاجرة، على كتب من مصانع السيارات والاسمدة الكيميائية يكفن شفق ضاحيتهم حجاب كثيف من الرذاذ الاسود السام ، وكما يهرب (كمون) الى باطن الارض كذلك فان بعض الدعوات تفضل الدفاع عن قشرتها الخضراء ، وذلك باكراه الدولة على مد طرق الاوتوروت والـ T.G.V. داخل أخاديد تحت الارض تماما مثل نفق المانش الذي شق تحت البحر ليصل انكلترة بالعالم الخارجي بعد أشهر قليلة ، يحضرني في هذه المناسبة مساع أحد أهم تلاميذ (لوكوربوزيه) وهو غي روتييه الذي درس فترة طويلة من الزمن في كلية العمارية في جامعة دمشق ، ودعوته للاعمار في باطن الارض ، وجر أشعة الشمس الى ما تحت جلدها توفيراً لمساحاتها الايكولوجية .

يطرح (كمون) سؤالا مثيرا : [اذا كان عش البيضة لدى الطيور يشبه البيضة ، فكيف نبني لانفسنا أعشاشا أو غرفا مكعبة ؟ رغم أن أعضاءنا ، وأجسادنا لا تملك أي شكل تربيعي ؟ وتعكس منحوتاته البيضوية (كما عكست بيضة تاكيس المعلقة) الدعوة الى العودة الحميمة الى التكورات المعمارية ، فقد ولد مسكن الانسان بصيغة (بيولوجية) كما يتشكل الوليد في بطن امه ، أو كما يركن الكنغر الوليد في جيب والدته ، فالغريزة المعمارية انبثقت من استكانته الاولى داخل حنايا الطبيعة : (الكهوف) و (المغاور) و (تجاويف الجذوع) ، ولعل هذا ما يفسر اعتماد الحضارات على الالتصاق بالجبال والصخور من مثال (البتراء) و (ارم ذات العماد) وشق المدافن



بحيرة تاكيس

تحت الارض كما هو الامر في (تدمر) ، وما أن تحول الانسان الى سكنى الاكواخ حتى تعرف على أرائك القش كأول بشارة للفراش والوسادة المكورة ، ولعله من الجدير بالذكر أن مومياءات المتوفين في مصر كانت تفترش نعوشا تطابق تكورات أجسادها .

٣ ـ عتبة الصمت والفراغ البسيكولوجي :

من المعروف أن الناس كلما تزاحموا ازدادوا احساسا بالوحدة ، هي حال جماهير المباريات الرياضية ، أماكن الاكتظاظ في المترو ، والاسواق وبالاجمال فان كبت الانسان المعاصر لطاقته الداخلية في الحركة والرقص والركض والاعتلاء والمغامرة ، يؤدي في كثير من الحالات الى التصريف الفوضوي ، قد يصل الى حدود الجنوح ومشارف الخروج عن قانون المجتمع . والواقع أنه ورغم التسليم بضيق المساحات وغلاء الامتار المربعة في المدن الكبرى ، فان الانسان لم يتمكن حتى الان من أن يروض فطرته ، ليتنازل عما يسمى بعتبة الفراغ ، أو الحيز البسكولوجي ، وهو الحد الادنى من (الفراغ الشرعي) الذي تزاحمه السيارة يوما بعد يوم ويزداد السقف انخفاضا ويتضاعف عدد الطوابق ، وتختصر مساحة الغرف ، ويزداد الازدحام في المجمعات الاستهلاكية وأماكن اللهو والدراسة ، وكأننا نعيش في يوم حشر طويل ، لقد أصبح المنزل الملاذ الوحيد الذي يحس فيه الانسان بمنجى مؤقت من متاعب هذا التدافع الصاخب ، وتحولت المدينة بسبب التمدد السرطاني في عدد السيارات الى مرآب متوحش تنتشر سمومه في أدق حنايا بيئة الانسان في الداخل والخارج ، بل كثيرا ما يختصر الضجيج المستمر القدرة السمعية لدى السكان وقد يصل ببعضهم (القريبين من المطارات مثلا) الى الصمم الجزئي ، ان بعضا من انواع الصقور ، ينفق عند تداني ضجيج الطرق ، من أعشاشها مما سبب انقراض العديد منها عندشق طرق الاوتوروت واقامة المطارات .

واذا كان الانسان لا يمكنه ان يسمع الاصوات الخافتة جدا مثل دبيب الهوام والحشرات ، ولا الاصوات المرتفعة جدا مثل الانفجارات الذرية كالذي حصل في هيروشيما وتشرنوبيل ، فانه ينصت بكل جوارحه الى اختلاجات الفراغ ، وتمتمات الصمت ، يتحسس في خواءهما ايقاعات الوجود والخلق ، وتجلياتهما النغمية .

وقد ضاعف هروب الانسان الى المنزل من تعلقه بجهاز التلفزيون الذي يحرر خياله ـ بصورة مؤقتة من سلبية المكان المغلق ، فتراجعت عادة المطالعة

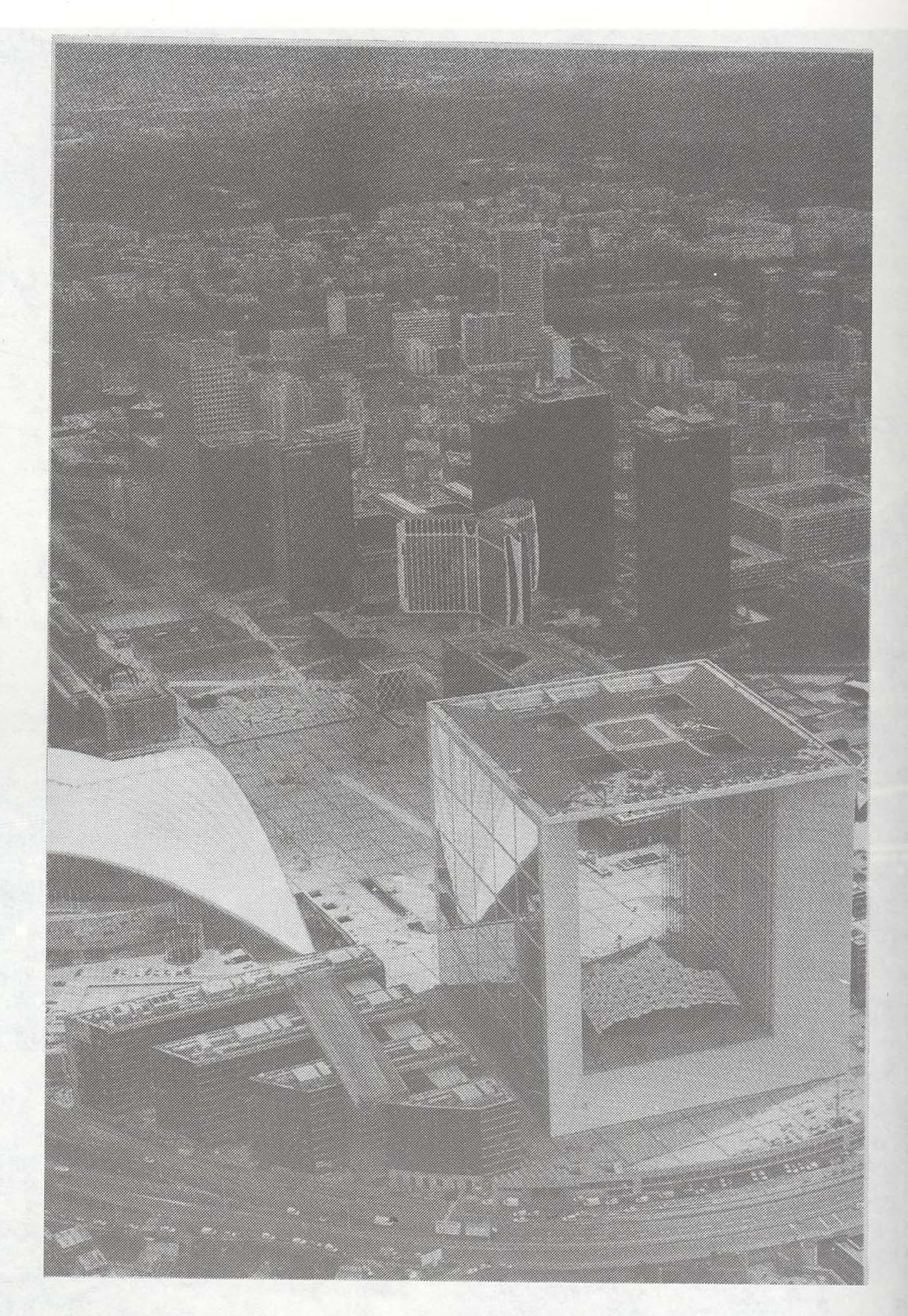
تحضرني في هذه المناسبة مسرحيه لبرنارد شو ، تجري أحداثها في حي معاصر ، حيث يهاجم وحش مفترس الماره ، يتساقط ضحاياه في الشارع بصمت والناس ترمق ما يجري من النوافذ دون أن تحرك ساكنا ، يثبت الكاتب في هذا المشهد الاستلابي تلك العودة الهمجية الى حلبات المصارعة الرومانية ، والموقف المتشفي للمشاهدين من التهام الوحوش للمسيحيين الأوائل ، أليست شاشة التلفزيون نافذة استلاب نتلصلص فيها على العالم ومآسيه بحياد تام ، نراه دون أن يرانا ، تماما كما هي حال مشربية حسن فتحي ؟ .

٤ - كوكب البيضة الكبرى الايكولوجية :

يقضي انسان المدن الصناعية ، ثلث عمره داخل وسائل المواصلات ، (ثلث للعمل وثلث للنوم) ، وهذا يعني أن ايقاع نشاطه اليومي ، يخضع للاشارات الضوئية وتواتر الالة ، وبالتالي انفصاله عن الدورة الطبيعية اليومية ، والفصلية ، والسنوية ، ذلك أن شهيق الانسان وزفيره ودورته الدموية تتناغم كلها مع المد والجزر والتمدد والتقلص الفلكي ، فمزاج الانسان يشبه توافق المقامات الموسيقية التي قسمت على عدد أيام السنة في عهد زرياب في قرطبه أي الى ٣٦٠ مقاما ومزاجا ..

بين المدينة المعاصرة وهذه النواظم الايقاعية النغمية الكونية ألف حجاب وحجاب من الاسمنت والمواد الصماء ، وتعتمد دعوة (حسن فتحي) على استرجاع حق الانسان في الاندماج في طقوس الفصول ودورة الحياة فيها ، تبتدىء عمارة الطين في أواخر الشتاء ، تجف في الصيف ، يمسح المطر الغلاف الكلسي الابيض ورسومه عن الجدران ، يعاد التكليس مع الربيع وهكذا ، اكساء متجدد في المادة واللون ، تماما ، كما يجري في تغيير الزواحف لجلودها مع كل موسم .

عندما نبه (رشيد كمون) الى مخالفة العمارة المتعامدة للفطرة المشيمية كان يشير الى تناقضها مع نظام البيضة والرحم ، والقوس والقبة ، تلك الاشكال البيولوجية التي لاتزال حية مستديمة في عمائر المزاب في الجزائر وفي القرى السورية من مثال قباب تلبيسه قرب حمص ، ناهيك عن منازل أهل القطبين ثم العمارة الاسلامية بشكل عام التي تعتمد على العلاقة المتبادلة بين التعامد والتكور ، محافظة على نظام



قوس الكبرى من الخلف

وارتياد المسارح ، وحفلات الموسيقى ، بل وامتنع الكثير عن ارتياد النوادي الرياضية ، التي أصبحت بسبب بعدها حكرا على الطبقة المنعمة ، والواقع أن (جهاز التلفزيون) بقدر ما يشكل أداة تواصل معرفي بقدر ما يحمل أبشع معاني العزلة ، ويؤكد انسلاخ الفرد عن الاخر ، ذلك انه يصنع من المشاهد آلة معطلة الارادة ، ويؤكد بالتالي صناعة سلبية الفرد وعبثيته كثيرا ما تغتصب الفتيات على أرصفة المترو دون أن يحرك الشهود ساكنا . وكثيرا ما تعبر السيارات مواقع الحوادث ، دون أن تعبر أية التفاتة الى الجرحى حتى يموتوا من النزف .



(القبة) و (المقرنص) و (المحراب) وغيرها ممايذكرنا بشطحات الجاحظ حول التدوير والتربيع ، التكوين والتكعيب في مزلاج الخلائق البشرية . وبالاجمال فان المسكن الكور يعكس شكل القبة السماوية ، بل ان الكون يملك بهوله مدارا اهليلجيا يعانق الاجرام ، ومنازل الافلاك والمجرات والكواكب السيارة .

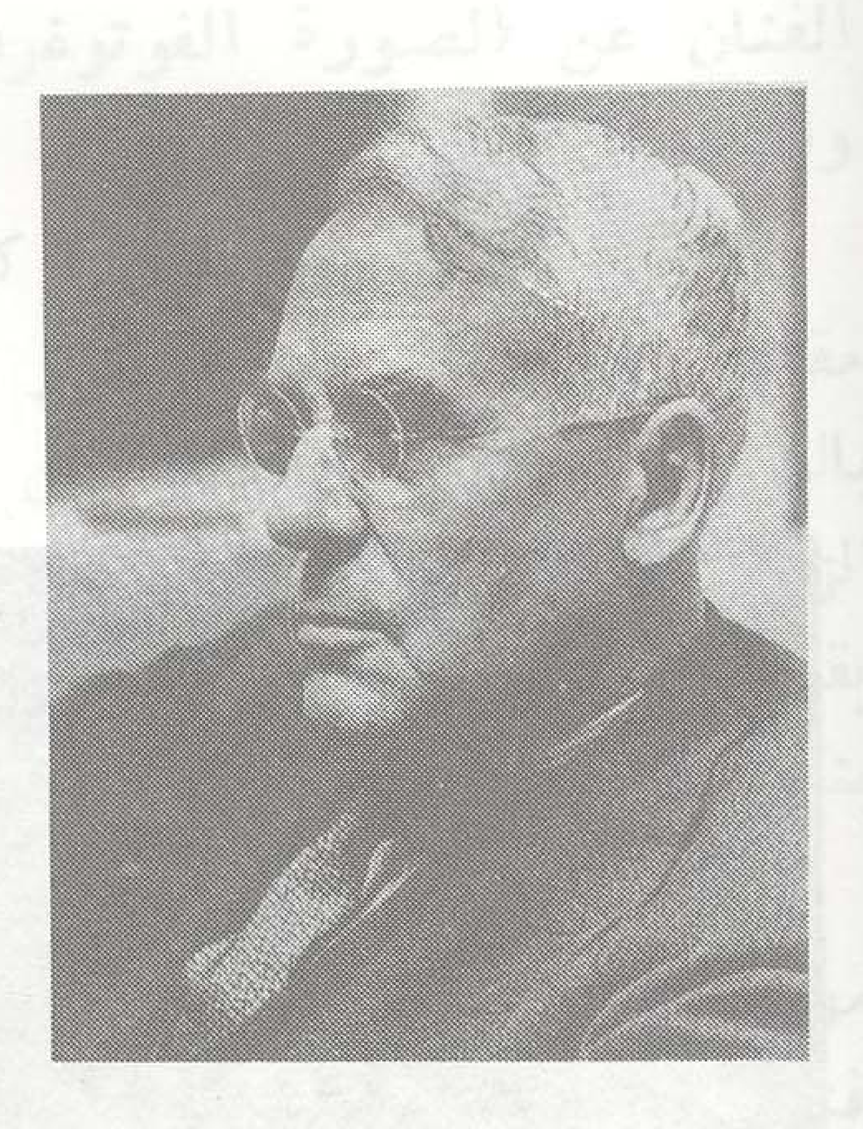
لماذا لا نعتبر بيت السكن خلية أولى من البيت الاكبر الكرة الارضية ؟ ألم يحدونا الاحساس بعد تمزق غلاف الاوزون ، بأننا نعيش في كوكب بلا سقف يبلغ كوكبنا الهرم من العمر أربع مليارات من السنين فاذا ما ضغطنا بطريقة نسبية هذه المدة الى يوم واحد ، وجدنا أن عمر الانسان لا يتجاوز الـ ٣٠ثانية الاخيرة ، وانه قد دمر خلال الثلاثة عقود الاخيرة ما عمره الكوكب خلال هذه السنين المديدة ، تلوث العناصر الاربعة ، ارتباك الطقس ، والتصحر ، وثقب الاوزون وغيرها من المصائب والفواجع الانتحارية التي لا تحصى ، ويبدو علميا أنه من المستحيل أن نعيد الى البيت الكبير توازنه الايكولوجي ، مما يعطينا الاحساس بأننا نعيش سويعاته الاخيرة .

اذا كان المهندس (حسن فتحي) قد طالب ذات مرة بمعاقبة المعماريين بالسكنى خمس سنوات في جرائمهم المعمارية ، فقد يدعو اليوم لو قدر له أن أن يشهد غروب الارض الى طرد مخربي البيت الكبير خارج بيضته المثقوبة .

من معارض باريس الفنية

معرض: مقتنيات الدكتور بارن

الدكتور سلمان قطاية



الدكتور البير بارن

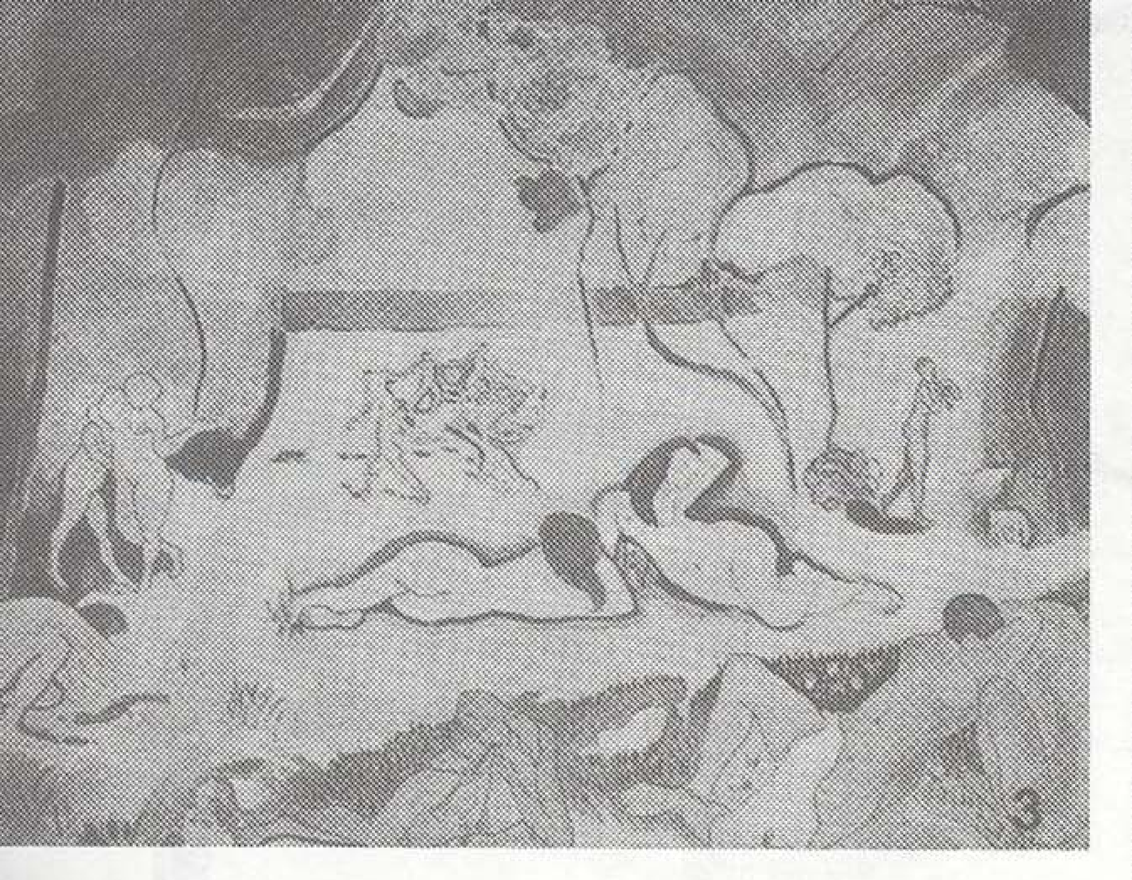
لوحة للجمركي روسو



ولد الدكتور (بارن) في (بنسيلفانيا) بالولايات المتحدة ، في بيئة فقيرة بائسة ، ولكنه ، بفضل جده واجتهاده وطموحه ، استطاع أن يصبح طبيبا ، وكان من زملائه صيدلي ، فعمل الاثنان سويا فاكتشفا بضعة أدوية أصبحا من جرائها ، وبسبب تسويقها من أصحاب الملايين ، وهكذا ، وعندما بلغ الدكتور (بارن) سن الخامسة والثلاثين وجد نفسه يمتلك ثروة هائلة تزداد يوما بعد يوم .

وكان من عشاق الفن التصويري والفنون التشكيلية عامة ، ولكنه الم يكن يمتلك موهبة الابداع، لـ يمتلك ذوقا رفيعا ، وعينا تميز الجميل من القبيح ، وعشقا لا حد له للفن .

فجاء الى (باريس) في مطلع هذا القرن ، وراح يتصل بالفنانين الكبار ، وتجار الفن أمثال (فولار) ، و (رويل) وغيرهما ، واشترى أجمل اللوحات لماتيس،



لوحة لهنري ماتيس ▲

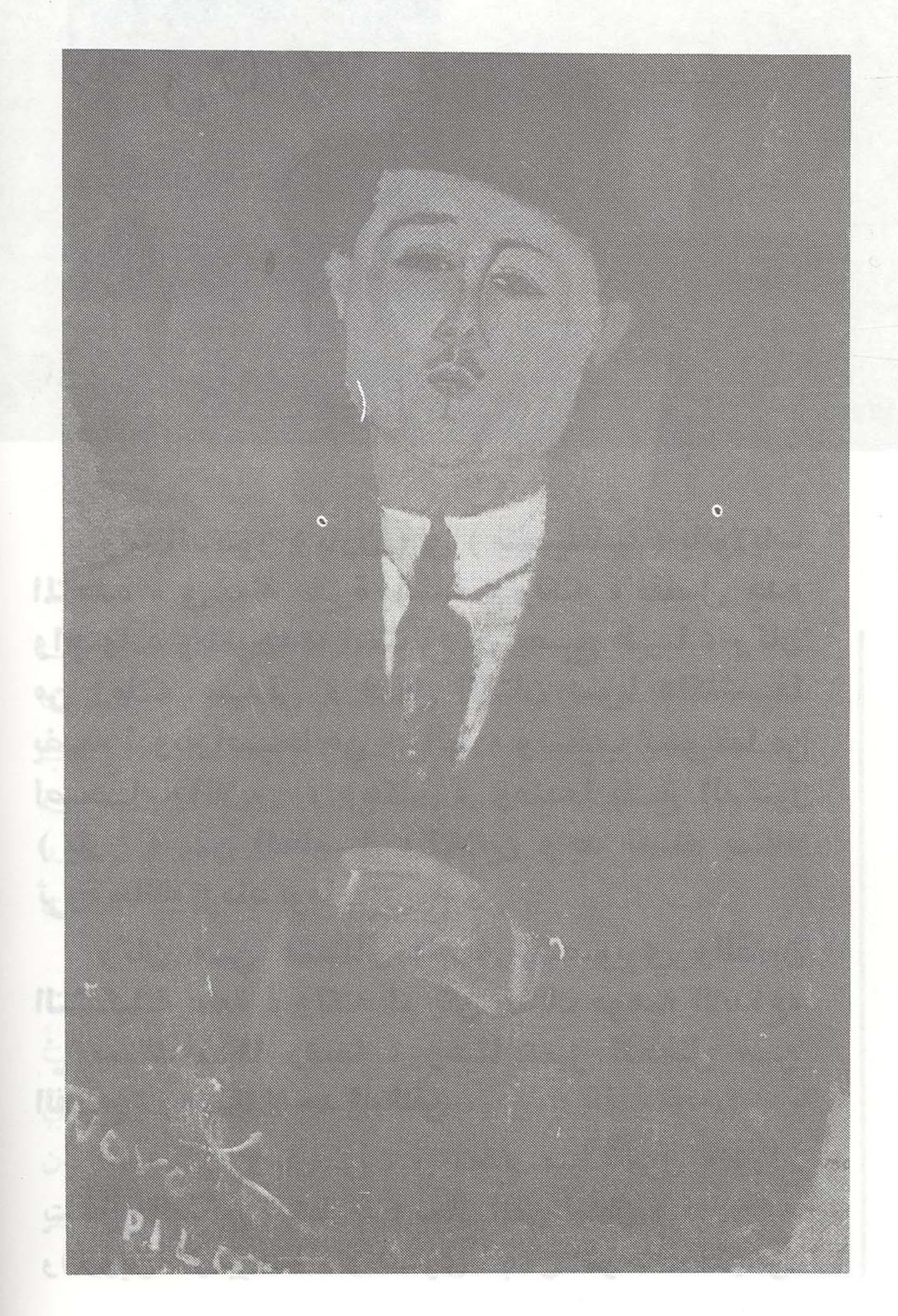


بارن



لوحة لبابلو بيكاسو / ١٩٠٥ ▲

لوحة لاوغست رينوار ▼



لوحة لموديلياني ◄





لوحة لسيزان

و(بيكاسو) ، و(سيزان) ، و(غوغان) ، و(فان غوغ) ، و (موديلياني) و (سوتين) .

ولدى عودته ، أصبح هزءة وسخرية الأمريكان من أصحاب العقول المتحجرة ، الذين ما أن يبتعد الفنان عن الصورة الفوتوغرافية حتى نعت بالمنحل والمتدهور .

ولكن الدكتور (بارن) كان قوي الحجة ، عنيدا مقاتلا ومهاجما . فراح يكرر زياراته لأوروبة ، ويهتم بالفن الزنجي ، وبالتكعيبيين لايمانه بقوة ونقاء الفن الزنجي ، أذ كان [خلواً من كل فكر أدبي] كما كان يقول ، فهو (الفن التشكيلي الصرف) ، ولايمانه بتأثير الفن الزنجي على المدرسة التكعيبية .

ثم قرر أن يبني مؤسسة تحمل اسمه ، فاستدعى مهندسيا فرنسيا يصمم له بناءها ، وكان ذلك خلال فترة حاسمة تاريخية ، بلغت العرقية والديكتاتورية والنازية أوجها في أوروبة ، أي خلال العشرينات والثلاثينات .

ولتزيين جدار كبير فيها استدعى (هنري ماتيس) وترك له الحرية المطلقة فجاء العمل قطعة فريدة استدعت ان يعمل لها وفيها الفنان أكثر من عام ونصف .

وكان أصدقاء الدكتور بارن الفيلسوف المربي الامريكي الشهير (ديوي) ، وكانا يؤمنان ان التربية والتعليم هما الأساس في اعداد المرء لتذوق الفن ، وأن هذا التذوق ليس قصرا على الأغنياء والموهوبين، لذلك فقد كان يدعو عمال معامله لزيارة المعهد والمساهمة في تلقي الدروس .

ذلك أنه جعل فيها تدريسا فريدا من نوعه ، درسا واحدا في الأسبوع خلال عامين ، وثمة فحص قبول .

والدرس يجري مباشرة أمام الاعمال الفنية يأخذها الطالب بيده يحدق فيها يتلمسها يتحسسها كما يريد .

وكان يرفض ان ترسل الاعمال في معارض في عواصم العالم وذلك لانه كان يرفض الشهرة ، ولا يريد حرمان طلابه منها .

وكان لديه دار كبيرة قرب مدينة (بونت آفن) في مقاطعة البريتاني الفرنسية حيث كان (غوغان) و (سيروزيه) وزملاؤهما . أسماها : [كير فيال] أي [دار المخلص] ، وذات يوم رأى في أحضان عجوز كلب جميل أحبه فاقتناه منها ، وظل معه حتى آخر يوم في حياته توفي الدكتور بارن عام (١٩٥١) اثر حادث سيارة ، وقد جاوز الثمانين من العمر ولم يرزق بولد لذلك وعندما شعر بالشيخوخة أراد ان يشرف احد على مؤسسته الكبيرة العظيمة ، فاختار رئاسة جامعة كلها من السود .

واليوم ولاول مرة تعرض بعض مقتنياته في باريس واللوحات غير معروفة من قبل معظم المهتمين ، وتدل على ذوق رفيع حاد تميز بالفهم العميق ، والنظر البعيد .

كان (بارن) يضع في مستوى واحد (سيزان) و (رينوار) ، ويعتقد انهما من طينة واحدة ! كان بارن يحب (ماتيس) ويقدر اعماله ، وذات يوم ، اشترى متحف مجاور له لوحة لسيزان ، فجن جنونه ، واعتقد أن ذلك تحدياً له ، فظل يعمل حتى اشترى لوحة (المستحمات) لسيزان ، عندئذ هدات ثورته .

كان الدكتور يهاجم وينتقد بعنف اولئك (المحافظين) والمدافعين عن « القيم » المتعففين والبوريتانية البورجوازية ، الذين يعتقدون أن الفن للنبلاء والارستقراطيين .

وكان عماله يتمتعون بحقوق اجتماعية منذ زمن بعيد قبل ان تصل الجبهة الشعبية الى الحكم في فرنسة عام عام (١٩٣٦) فتبدا بتنفيذها . بل بلغ فيه الامر ان كان يعرض لوحات كبار الفنانين في أروقة معامله ، أما اهتمامه بالفن الزنجي فهو كامل ، وفي مجموعته تحف رائعة وآثار فنية اساسية وهامة ، بل انه جعل في الحديد المجمل لمداخل المؤسسة قناعاً مستوحى من ذلك الفن كشعار .

ان سيرة واعمال هذا الانسان نادرة في التاريخ لانها تميزت بالديمقراطية والعفة والكرم والسخاء وبذل المال والنفس ، فلا الدكتور غاشيه ولا غيره بلغوا مستواه ، لانهم كانوا يفكرون في انفسهم ولا يتمكنون من التخلص من انانيتهم .

توفي الدكتور بارن .. ولكن اسمه يدخل شيئاً فشيئاً تاريخ الفن والخلود ومن الباب العريض .

الفنان بيكاسو

العَجيبُ في ابتكاراته وإبداعه

إعداد : بشير فنصة

تلك هي نبذة من سيرة [بيكاسو] إبان ريعان شبابه وفورة دمه ، كما يقولون ، رأيت من المفيد أن اقدمها لقراء (الحياة التشكيلية) نظراً لأنها مرحلة نضال عنيد من اجل ابتكار فن حديث يقدم على اسس علمية هندسية ، وعلى رموز معقولة مفهومة من الجميع ، لا على معميات ، وخطوط ورموز غير قابلة للفهم كما فعل بعض ادعياء الفن .

تقول السيدة (فرانسواز كاشان) ، الناقدة الفنية المعروفة في وصفها للمرحلة التي مر بها [بيكاسو] بين عام (١٩٠٧) (١٩١٦) ، ان تلك المرحلة التي عاشها في عنفوان صباه ، أي بين سن (الخامسة والعشرين) و (الرابعة والثلاثين) كانت من أحدث فترات حياته ، ومن أكثرها تبدلا ، ومن أروعها فنا وأصالة ، ولقد اسفرت عن نتائج غير متوقعة ، أو واضحة المعالم ، كما كان الحال عليه في الابداع التشكيلي ، من على ذوى التجريد المبتكر ، او بعبارة أدق ، كانت تلك المرحلة من أعظم ما تفتق عنه خيال (بيكاسو) رفعة وتسامياً ، وطموحاً نحو الافضل ، وهي التي ساقت (موندريان) و (ماليفتش) مثلا في طريق (التكعيبية)

فمن غير المناسب اغفال (التكعبية) عند (بيكاسو) وصاحبه (براك) ، أو طرحها جانبا من سيرة شبابه وبواكير اعماله .

لقد سميت مجازاً تلك المرحلة (بالمرحلة الزرقاء) ، ثم انقلب الى المرحلة الوردية (نسبة للالوان الغالبة على لوحات بيكاسو) .

بدأ تكويناته ذات الزوايا الحادة متأثراً بالاقنعة الزنجية ، وبفن (سيزان) ، وظهرت صور (أفينيون) و (غرتود شتاين) في متحف المتروبوليتان .

وفي عام (١٩٠٩) ظهرت أعمال المرحلة (التكعيبية) وفي عام (١٩٢٠) اعقبتها المرحلة الكلاسيكية الجديدة

ثم بلغ ذروة مرحلة اخرى عام (١٩٣٦) عند اندلاع الحرب الاهلية ، وكان يقف الى جانب الجمهوريين والاحرار ضد (فرانكو) ، وفي لوحة الجدارية (فرنيه) صور أهوال الحرب ، وفظائع الجنرال وأصبحت الحمامة الى رسمها على طريقة لمؤتمر السلام سنة (١٩٤٩) شعاراً سياسياً مشهوراً كما جاء في الموسوعات .

وعثرت في مطبوعة [فلاماريون] ، (كلاسيكية الفن) عام (١٩٧٧) طبعة ايطالية ، بالالوان الطبيعية على ملخص تاريخي لسيرة [بيكاسو] الذاتية ، بين عامي (١٩٠٧) و (١٩١٦) ، وقد ألفيت فيها العجب العجاب من اعماله ، ونضجه الفني بما يفيض عن سيرته الذاتية ، وذلك بسبب تسلسل السياق ما

بيكاسو

بين الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، وسيجد القارىء القارىء ، معين كذلك صوراً لحالات واحداث طارئة على المدرسة (التكعيبية) منذ نشأتها الاولى وتطورها بين سنة (١٩١٧) و (١٩٢٥) .

كان [بابلو بيكاسو] بكر والديه ، وكان والده استاذ الفنون الجميلة والترميم ، ولد في ٢٥ ت١ اكتوبر عام (١٩٨١) ، وبعد مضي عشر سنوات على ميلاده، غادرت العائلة (مالاقا) الى (قورنيا) ، وهناك تابع دراسته الثانوية ، وتفتحت قريحته على فن الرسم ، اذ كان يرسم لوحات صحفية صغيرة يوزعها بنفسه على زملائه التلاميذ ، ثم نزحت عائلته الى (برشلونة) وهناك وبتشجيع من والده التحق بمعهد

الدراسات العليا للرسم التابع لمعهد الفنون الجميلة ، وبعد مضي سنتين على دراسته في المعهد المذكور ، قبلت لوحات من رسمه في معرض (برشلونة) و(مدريد) وواصل عمله بصحبة (مانويل بالاريه) ، وفي عام (١٩٠٠) أقيم له أول معرض في (برشلونة) وفي صالة هي أقرب ما تكون الى حانة منها الى صالة عرض ، ولكنها في الوقت ذاته كانت ملتقى أهل الفن والادب .

وهاجر الى (باريس) مدينة النور ، وعانى منها ما عاني من ضنك العيش ، وبؤس الحياة ، وتألم كثيرا ، ولكنه أفاد من تجاربه القاسية كثيرا جداً .

وفي عام (١٩٠٤) استقر نهائيا في باريس ، حيث ساهم في العديد من معارضها وأطلق على هذه المرحلة من حياته اسم (المرحلة الزرقاء) (١٩٠١ - ١٩٠٤) ثم سميت المرحلة التالية من حياته [المرحلة الوردية]

وبعد مجهود عظيم بذله (بيكاسو) منذ عام (١٩٠٧) وتلاه من أعوام ، قام بتجارب سميت أهمها بتجربة [تجديد الفكر] ، كما سميت هذه المرحلة بمرحلة (تمخض التكعيبية) أي ما أطلق عليه بمرحلة ما قبل التكعيبية ، أي ما أطلق عليه بمرحلة ما قبل التكعيبية ، ومن اوائل اعماله في الاشهر الاولى من عام (١٩٠٧) [آنسات افينيون] وهكذا قطع كل صلة له ، منذ ذلك الحين ، بما كان يسمى (في عصر النهضة) ما يماثله ، وترك أهل الفن ومن يلوذ بهم ، والباحثين والادعياء فهم مدارس الفن تركهم أكثرهم في حالة حيرة وذهول : [هل يفهمون عليه ام لا يفهمون يفقهون هذا الفن الجديد ام لا يفقهون] ؟!

كانت تحفة [فتيات أفينيون] الكبرى سببا في قطع صلاته بالماضي العريق ، ولا شك أن قد تأثر في تشكيله الجديد بتفهمه لدراسات تحف [سيزان] وباكتشافات (الفن الزنجي) الى وجهته تلك الوجهة وذلك بمناسبة اقامة المعرض الافريقي في متحف التروكاديرو بباريس ، (واليوم اصبح متحف الانسان) وقد لعبت مكتشفات الكونغو الفرنسية ، وساحل العاج ، وكالدونيا الجديدة ، دورها في تحويل اتجاه (بيكاسو) نحو اصول [الفن الحديث] وكانت بداية ما سموه آنذاك [بالمرحلة الزنجية] .

عكف [بيكاسو] يعمل صيفا في مرسمه بباريس بلا كلل ولا ملل ، وكان يزوره بعض تجار اللوحات وكبار الرسامين ، وحتى الخريف بدأ برسم تحفته الكبرى « السابحة » .

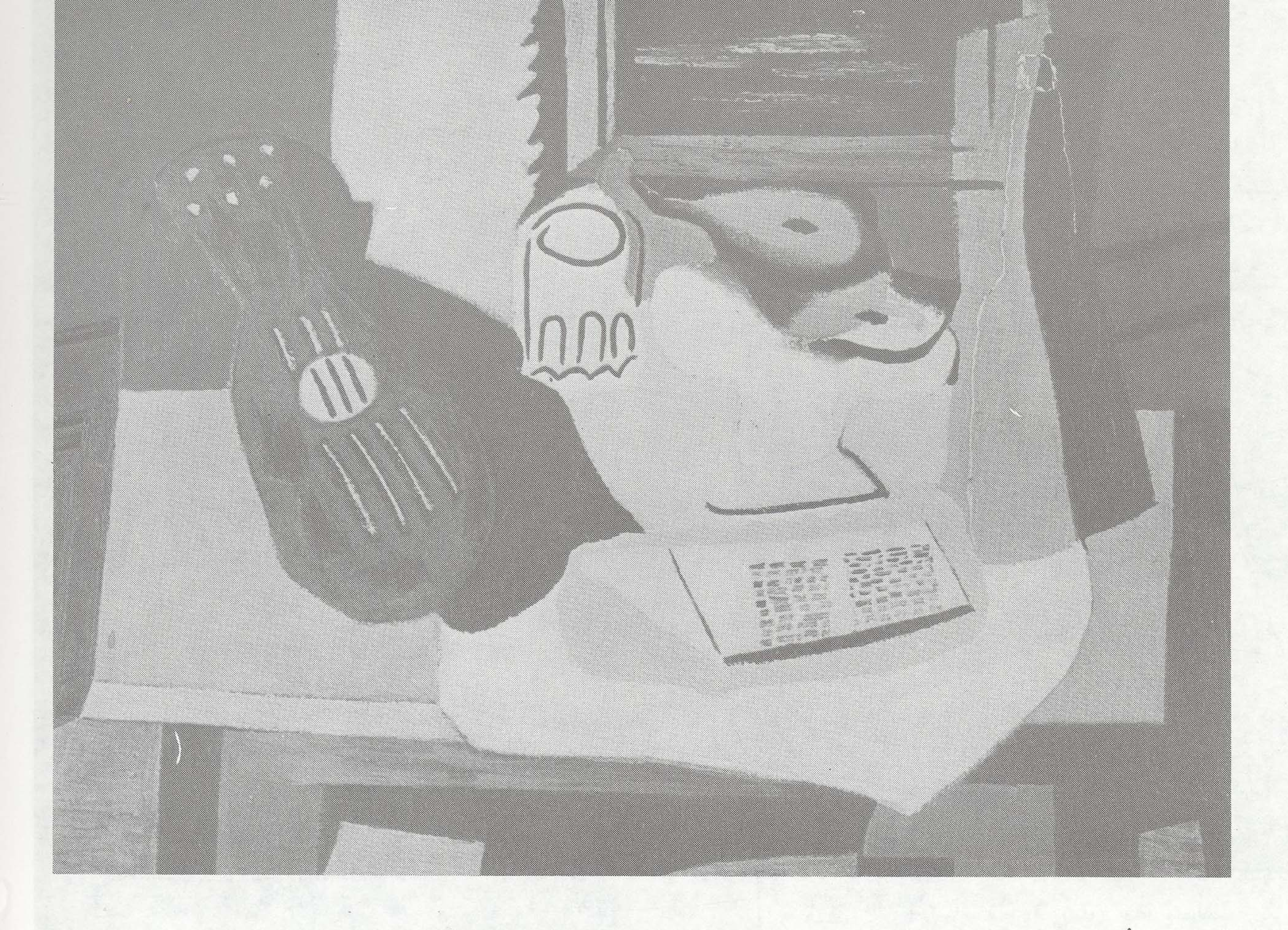
وفي صيف عام [١٩٠٨] أضاف الى تجاربه السابقة تجارب جديدة معتمداً على ما تركه فن [سيزان] في نفسه من أثر بليغ ، الأمر الذي قاده الى تجارب أكثر دقة ، وأبلغ مستوى هندسي ، ذلك



لوحة لبيكاسو

بيكاسو - الغورنيكا





لوحة لبيكاسو

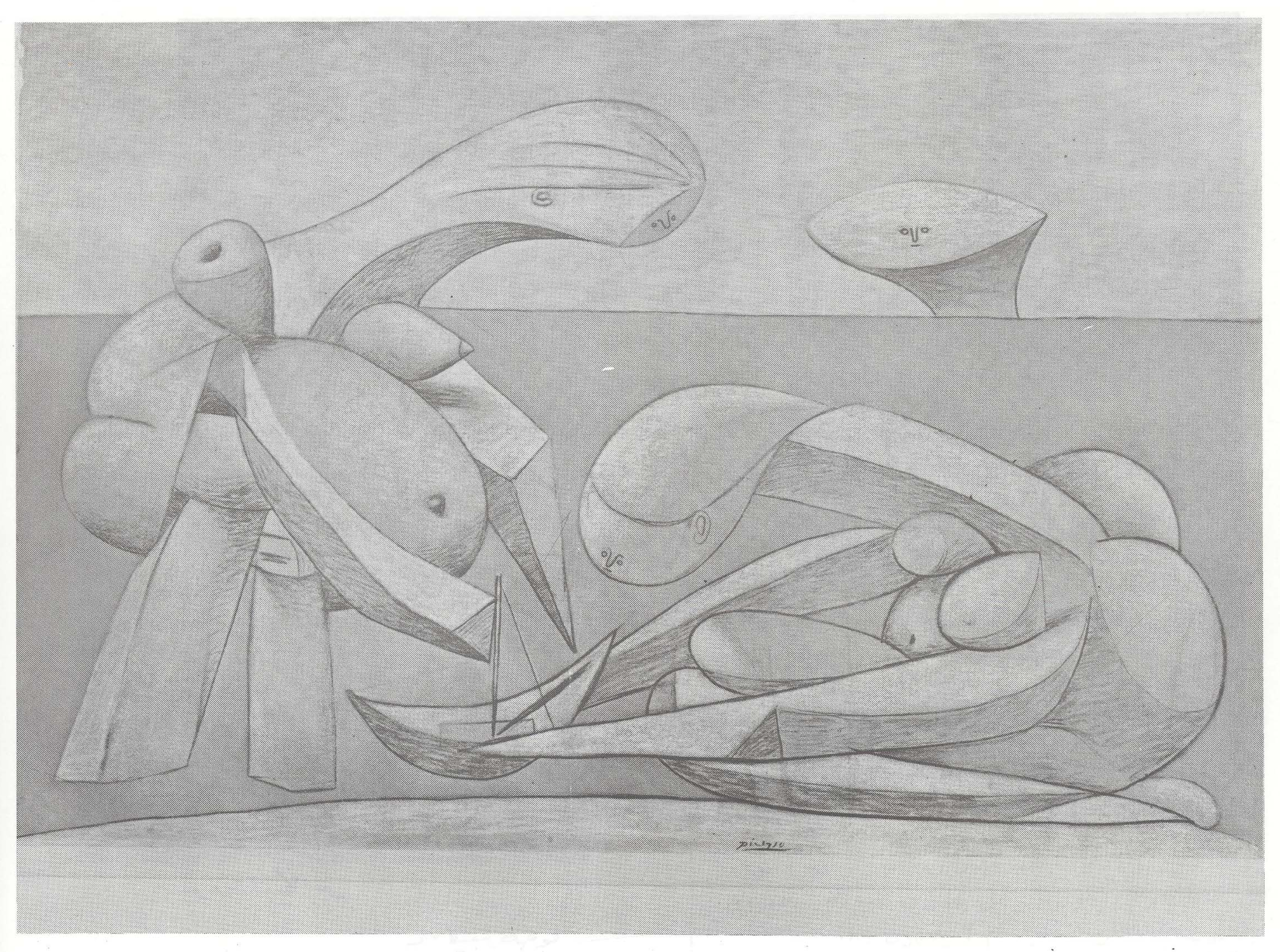
أنه صرف جل اهتمامه ــ وبوجه خاص ــ نحو تقديم التحويرات الهندسية للشكل من ذوي البعدين .

وقضى الصيف في قرية صغيرة لا تبعد أكثر من خمسين كيلو مترا عن باريس ، حيث رسم فيها سلسلة من اللوحات التي تمثل الطبيعة الميتة ، ومن خلال عمله هناك ، كانت تراوده أفكار (سيزان) مقرونة بتخيلات (دوانيه روسو) ، كانت البيوت هنا وهناك على الطبيعة دونما تصنع هندسي رتيب .

وعند عودته الى باريس ، وخلال فصل الشتاء، غدا انتاجه الفني متأثرا بالمدرسة السيزانية الى أبعد حدود التأثير بداخله العنصر الذي أطلقوا عليه يومئذ لقب [الزنوجية] ، نسبة الى الزنج ، ورسم صورة [النساء الثلاث] ، والى جانبها صنع عددا من الرسوم بسّط فيها الوجوه الانسانية الى حد بعيد ، واظهرها كأنها مثخنة بالجراح !

قدم آنذاك (براك) صديق (بيكاسو) الحميم الى صالون الخريف ست لوحات تمثل مناظر ريفية فرفضت جميعها ، حدث ذلك أثناء تجارب ومحاولات (بيكاسو) لأحياء فن جديد ، فلم يداخله اليأس ، وعرضها عند [كاهلر] في صالة [الابولونية] في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) ، وبهذه المناسبة نقل عن الناقد الفني [لويس فوكسل] قوله الساخر ، نقلا عن [ماتيس] : [أن السيد (براك) يحشر في كل جانب من منظر أو مكانه بأصول هندسية ومكعبات] !

توثقت بعدئذ عرى الصداقة بين (براك) و (بيكاسو) ، وعمل الخلاق معا في خلق [التكعيبية] وابرازها الى الوجود على أشكالها المعروف ، ومن تشرين الثاني من العام المذكور ، أقيم حفل فخم تكريما (لدوانيه روسو) ، وكان (بيكاسو) على معرفة بالفنان العجوز الذي سبق ، واشترى منه بمبلغ /٥/ فرنكات ، لوحة تمثل امرأة ذات شان ، وقد دعا الى هذا الحفل جميع أصدقائه ، الامرالذي



لوحة لبيكاسو

يدل على ما كان يتمتع به (بيكاسو) من نبل وتقدير للفن الاصيل واهله المتعبين!

وفي ربيع وصيف عام (١٩٠٩) دخل (بيكاسو) في اس بحثه ، وتوليفه للاختبارات ، التي توصل اليها في الماضي من خلال رسومه الرائعة ، التي حاول جعل اجزائها ذات تشكيل هندسي موحد ..

وبفضل تعاونه مع (كاهنولر) تحسنت احوال (بيكاسو) الاقتصادية ، وخلال فصل الصيف سافر مع [فرناند أوليفيه] الى (اسبانيا) مسقط رأسه ومكث فيها مدة (٤) أشهر ورسم العديد من اللوحات مع صديقه، ولاسيما اللوحات التي تصورالاشخاص، وبخاصة الفلاحين ، وبما يتعلق ، والنهج (التكعيبي) الذي غدا من اختصاصه .

عاد (براك) من عطلة الى الاقاليم ، حيث رسم فيها سلسلة من الرسوم مطابقة لرسوم (بيكاسو)، وأصيب كلاهما بالذهول لرؤية هذا التطابق العجيب في فن الرسامين الصديقين ، وكان من المدهش حقا تشابه الآراء بين الجانبين المتعاونين ، وهذا ما بدا بوضوح فيما بعد في وحدة المنهج والتحليل رغم بعض الفروق بين الطرفين المتضامنين ، وهذا ما كشف عنه كذلك ، فيما بعد ما سمي بالتكعيبية التحليلية، وقد اعتبرها (كوبر) التكعيبية الاولى ، الى أنها الحركة الاولى للتكعيبية المتميزة بالحركة الاولى للشكل الديناميتي المشطور الهادف الى الدخول في جوهر الاشياء ، واقتحام الكنه الظاهر ونظم صالون المستقلين معرضا خلال صيف ذلك العام يعتبر من أكبر المعارض التكعيبية شارك فيه عدد وافر من الفنانين التكعيبية سواء من حيث الانتشار أو الشهرة، وتعددت أوفر منهم .

وكان معرض عام ١٩١٢ حافلا بالاعمال الاصولية الكوبية سواء من حيث الانتشار أو الشهرة، وتعددت

تحف بيكاسو المخادعة للبصر ، ذات الطابع الخاص ، واكتسبت جلّ أعماله .

كان هم بيكاسو وبراك الأوحد آنذاك هو عرض المرئي من الاعمال من غير اندفاع نحو الوهم الترسيمي ، والخيال الجامح ، ووقفت التجريدية كسد محتم ازاء التكعيبية التحليلية الامر الذي زاد في قناعتهما أن هذا الاتجاه كان عاملا فعالا الا انه ابتعد شيئا فشيئا عن وصف الواقع المنظور .

وكان حادث سرقة تمثالين رومانيين وصورة الجوكندا من متحف اللوفر واتهام بيكاسو في موضوع السرقة التي قام بها بلجيكي شبه معتوه. أدخل بعد اعترافه بالسرقة الى مستشفى الامراض العقلية ، كل ذلك حمل صاحبنا على الانتقال من حيه الذي اقام فيه مرسمه المشهور الى حي آخر من أحياء باريس بعد أن تمكن البوليس الفرنسي من انقاذ سمعة بيكاسو وعدم تورطه في الحادث مع ذلك البلجيكي المعتوه .

ومر عام ١٩١٢ وكان حافلا بتطور التكعيبية سواء من حيث انتشارها أو تسليط الاضواء عليها واذاعة شهرتها . وكانت اللوحات آنذاك طافحة بخداع البصر وبأحرف الطباعة . وكان هم بيكاسو وبراك في ذلك العام أن يطلق على العالم بفن مفهوم من الناس دون اللجوء الى وهم المشاهد ، وتمكن براك من ابتكار تقنية جديدة في رسومه التكعيبية في هذا السبيل ولكن بيكاسو هو الذي أوجد الحلول الاصلية المختلفة ، وظهر ذلك جليا في لوحة الشاعر التي قدمت الرؤية المسطحة وصادفت هذه المشاكل حلولا عند بيكاسو في « الطبيعة الميتة » و « القصب المتشابك » المشابه لكرسي القصب وترك جانبا مشكلة اللون لما فيه فائدة الاغراء الناجمة عن التكسر المختلط للتكوين الخشن ذلك انه ادخل قطعة من قماش مشمع مقلد قصب الكرسي . وكانت تلك فترة أولى محاولة للصق أجناس مغايرة الى ادخال أجناس مختلفة فذة .

وعلى هذا المنوال تمكن بيكاسو وبراك من تخطى الصعوبات ، واكتشاف أحد الينابيع الاساسية ، التي تروي الفن المعاصر ، واستطاعا اجتياز حدود التكوين المنشود .

وعلى هذا أيضا اعتبرت [الملصقات] على اللوحات ، نقطة الانطلاق نحو ما يسمونه اليوم ، بالتكعيبية التأليفية ، وظل الامر كذلك طيلة عام (١٩١٢) وعام (١٩١٣) .

لم يعمد الفنانان منذ عام (١٩١١) الى الاهتمام أكثر من اللازم في تقليد [الواقعية] .

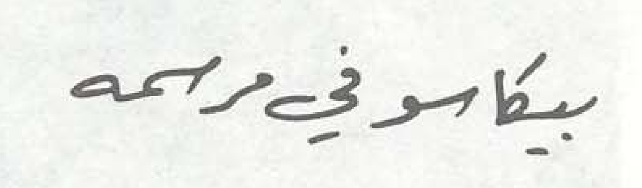
وتمكنت أواصر الصداقة أكثر فأكثر بينه وبين



لوحة لبيكاسو

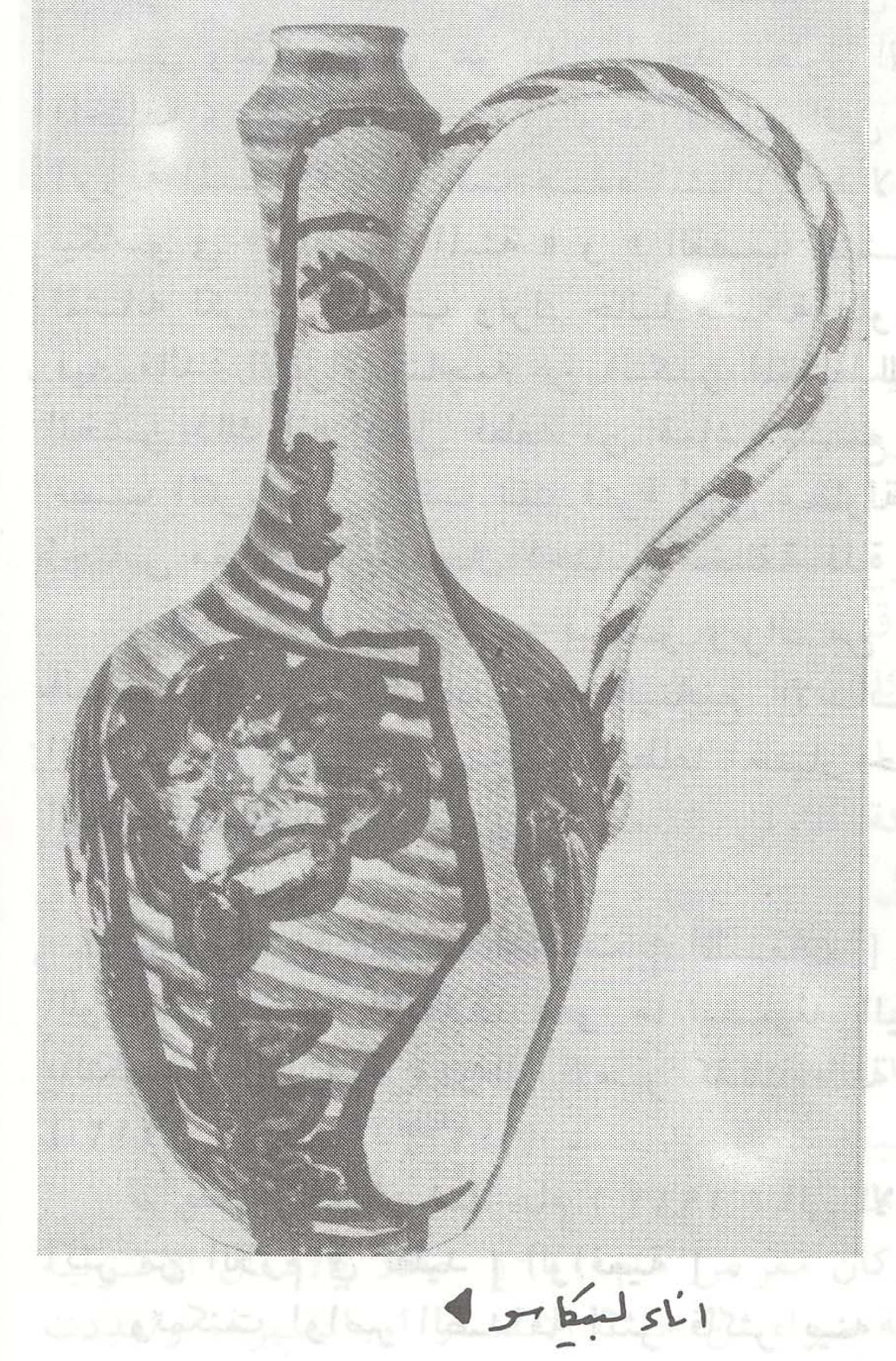
صاحبه (براك) الذي ساعده على الاشتراك في معارض مختلفة منها ، مدن (لندن) و (كولونيا) و (برشلونة) ، وتميز عام (١٩١٢) بكثرة الفنانين التكعيبيين الذين اشتركوا في معارض باريس .

وفي عام (١٩١٣) استمر فن (بيكاسو) في التطور المرموق على ضوء اكتشاف سر الورق المقوى ، الذي أصبح الاصل في تقنية العديد من اللوحات الخاصة به وبصاحبه (براك) ، ومن بين هذه اللوحات العديدة كانت مرسومة بالزيت ، واصبح اللون يكتسب بعد اليوم خطورة ، وقيمة أكثر ، وصادف



بيكاسو في مرسمه

بيكاسو



اناء لبيكاسو



الى جانبه قيام الفنانين بعدة تجارب على موادأخرى، شأنها أن ترفع القيمة السهلة للوحات ، وذلك باغنائها بمركبات متنوعة ، وكذلك باضفاء طراز من التكوين أكثر ألمعية ، وأكثر بهاء .

لقد سجل هذا العام نصرا عظيما (للتكعيبيين) وعرض (بيكاسو) الكثير من لوحاته في معارض شتى من القارة الاوربية ، وزادت صداقته وثوقا (ببراك) واستقبلت أميركا انتاج الفنانين الموهوبين استقبالا حسناً .

وكان (بيكاسو) يلجأ الى تكوينات زيتية ممزوجة بالبياض ، وكان من تجاربه يبحث عن نقوش بارزة ويخلق منها مشتقات عفوية .

وفي عام (١٩١٤) تحول (بيكاسو) (كما فعل براك نفسه) الى انوع من الرسم المسطح اكثر فاكثر، الامر الذي جعله أعظم بهاء وروعة معتمدا في تجربته تلك على الورق الملون أو المقوى ، وهنا يلعب اللون دوره الزاهي القابل للتزيين .

واغرته حياة الريف مرة أخرى الى (افينيون) عدة أشهر ولحق به (براك) و (دوران) بعد فترة وهناك أنتج عدة لوحات ، وفي ٢ آب/اغسطس اندلعت نيران الحرب العالمية الاولى ، وعاد (براك) و (ديران) الى باريس للالتحاق بخدمة العلم ، وظل (بيكاسو) وحده في (افينيون) ، لقد قضت الحرب على الحركة التعكيبية ، وبعد ذلك انصرف كل الى عمله ، واستقل كل من (بيكاسو) و (براك) بعمله الصرف ، وفي ت ٢ من نوفمبر عاد (بيكاسو) الى باريس مع (إيفا) وساهم في عدة معارض أقيمت في (برلين) و (مونيخ) ودرسدن ونيويورك .

وتمكن (بيكاسو) خلال سنوات من رسم العديد من اللوحات (التكعيبية) ، وكانت على جانب كبير من الاهمية سواء من حيث البناء (التكعيبي) أو الفن الحديث وجه العموم .

وفي عام (١٩١٥) أمضى بيكاسو سنة في (باريس) مارس خلالها مختلف الاساليب والطرق الشتى ، وطرأت على أعماله تطورات متنوعة ذات منحى واقعي .

وخلال هذه المدة القصيرة أنجز (بيكاسو)الكثير من الاعمال ذات الصلة الوثقى بالرقص ، وتطورت (التكعيبية) على يديه نحو الافضل ، وفي تلك المرحلة تم له رسم [الموسيقيون الثلاث] .

وفي عام (١٩١٧) سافر الى (روما) بصحبة (جان كوكتو) لمقابلة (دياغليف) وفريقه وقام تنظيم الاستعراض من القائم هناك آنذاك ، واستغرقت زيارته (روما) مدة شهر ، واستقبله [المستقبليين الايطاليين تباعا ، وتعرف في الوقت نفسه على راقصة فتية من فريق [دياغليف] وتدعى [أولغا كوكلوف] التي أصبحت فيما بعد زوجته ، وبعد زيارة (فلورنسا) و (ميلانو) عاد الى (باريس) ثم زار (اسبانيا) مسقط رأسه .



بيكاسو



بيكاسو

وفي عام (١٩١٨) افتتح [بول غيوم] صالة للعرض المزدوج على شرف (ماتيس) و (بيكاسو)، ومن (باريس) تم زواج (بيكاسو) من (أولغا كوكلوفا) وحضر حفل العرس هذا كل من (ماكس جاكوب) و (جان كوكتو) كشاهدين ، واستقر العروسان في طابق من بناية تقع في شارع « بيوني ». وتمتع العروسان بحياة هنيئة مرتبة نظيفة متمدنة أكثر من سواها كمأوى لاهل الفن .

وفي عام (١٩١٩) سافر (بيكاسو) الى لندن مع فريق عمل حيث ساهم هذا الفريق في تزيين صالة [التريبكوم] لاقامة حفلات الرقص الرمزي وقضى الصيف من (سان رفائيل) وهناك صدرت عنه عدة اعمال منها الطبيعة الميتة والطاولة والنافذة المطلة على البحر من خلال ضبابية ملحوظة .

وفي عام (١٩٢٠) كلف دياغيليف (بيكاسو) بتزيين المرقص الرمزي في فالانسيا وهنا بدأ في الكلاسيكية الجديدة ، ورسم تباعا عدة لوحات كانت ذات اثر بعيد في التكوينات التكعيبية .

وفي عام (١٩٢١) ساهم في فرقة الرقص الرمزي المسمى (علم الفلمنكو) وقد مع (دياغيليف) في باريس على مسرح (غيتي) من ٢٢ أيار (مايو) ، وبعد مدة قصيرة رزق بمولود ذكر سماه (بول) واستقر ذلك الصيف في (فنتنبلو) ورسم هناك [الموسيقيين الثلاث] و (الموسيقيين المقنعين) .

وفي عام (١٩٢٢) اشتغل برسم مسرحيات مختلفة وقضى الصيف في (دنيار) .

وفي عام (١٩٢٣) قضى الصيف من (رأس الانيتب) مع والدته الحنون .

وفي عام (١٩٢٤) رسم ستارة الرقص الرمزي المسماة بالقطار الازرق، واعتمد في ذلك على تضخيم لوحة صغير تمثل شخصيتين من الاناث ، في دار تقع على مقربة من الساحل ، وحتى الوقت نفسه صدرت مجلة (الثورة السريالية) وقد تصدر رسم (بيكاسو) ذو الاثر التكعيبي هذه المجلة .

وفي عام (١٩٢٥) قضى الربيع في (مونت كارلو) حيث رسم لوحة (الرقص) ، وفي العدد الرابع من مجلة [الثورة السريالية] نشر مقال بعنوان (السريالية والرسم) تناول عددا من رسوم (بيكاسو) وعلى هذا نجد الفنان (بيكاسو) في أول معرض للسريالية اقيم من صالة (بيير) بباريس ..

بيكاسو

ورفاقه السبعة

ترجمة واعداد : خليل شطا

من هو بيكاسو ؟

نحن نعرف المبدع الفنان من خلال اعماله ، ولكن من هو هذا الرجل ؟

سبعة من أصدقائه ، ينتسبون الى عالمه الصغير وهم من القريبين اليه الذين يعملون معه ، او من اجله ، يحملون أجوبتهم على هذا السؤال ، وهذه طائفة من الشهادات تضفي على [بابلو بيكاسو] وجهه الحقيقي .

(هيلين بارملان) هي صديقة عمره ، ونحن مدينون لها بكتابها المشهور الطافح بالعواطف الانسانية ، والذي يحمل العنوان التالي : [بيكاسو في صالات العرض] تقول هيلين : [نحن أصدقاء [بيكاسو] يحمل كل منا وجهة نظر خاصة بصدده ، واذا ما تحدثنا عنه ، فاننا لا نكشف النقاب الا عن مظهر واحد من شخصيته الفنية المتعددة ، الجوانب ، غير أن وجهات نظرنا هذه تتراكم لتشكل نظرة شاملة عنه ، وكما في لوحة فنية لبيكاسو ، عدة جوانب لوجه واحد تمتزج في صورة واحدة لا تقل حيوية عن النموذج .

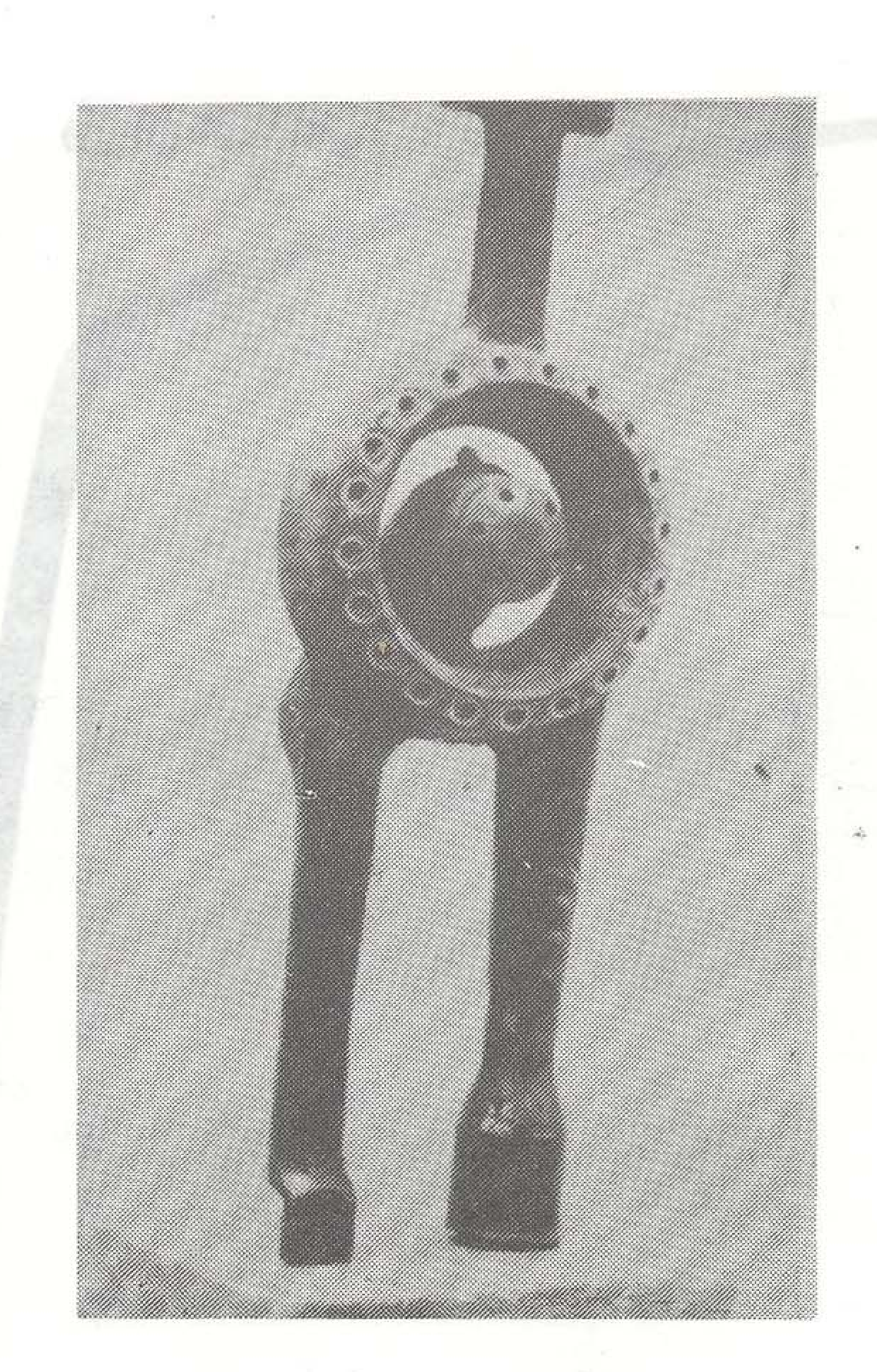
- [وبيكاسو هو في نظري مصارع يعرض اسمه للخطر في كل مرة يبتكر شيئا جديدا ، ان المرحلة الاولى من تطوره والمعروفة بالمرحلة الزرقاء ، كانت كفيلة لترسيخ مجد رسام ، وكذلك لوحته (آنسات آفينيون) ، ولكن كما قال ذات يوم : [انك لا تودين أن أعيش طول حياتي على امجاد هذه الآنسات ..]

وتضيف هيلين بارملان قائلة : [حينما يراه المرء ويتحدث اليه يشعر بانه قادر على أن يفعل كل شيء، بل يتوجب عليه القيام بجميع الاعمال .]

رجل فظيع

[روجيه] صاحب مطعم في مرفأ أنتيب ، كان بيكاسو سبب نجاحه بلا قصد ، حينما أصبح صديقه ، وهو يحكي قصته قائلا :

- « حقا ان بابلو بيكاسو هو رجل بكل ما تنطوي عليه هذه الكلمة من معنى . وهو الى جانب ذلك رجل تلقائي ومندفع . وفي المرة الأولى التي جاء فيها الى هنا كان سعيدا ومسرورا لوجوده مع أصدقاء . لقد أكل عندنا الفطيرة المصنوعة من اللحوم والبيض المخفوق ، وهي طعامه المفضل . تناولها كما ينبغي ، أي بأصابعه . وقد تلوثت يده بالدهن فاتى حينذاك الى المطبخ ونشف يديه بخرقة . أما أنا فقد أردت أن أعطيه منشفة ، فضحك وقال لي : « أليس هكذا افضل .... كما لو كنت في بيتي ! ... »

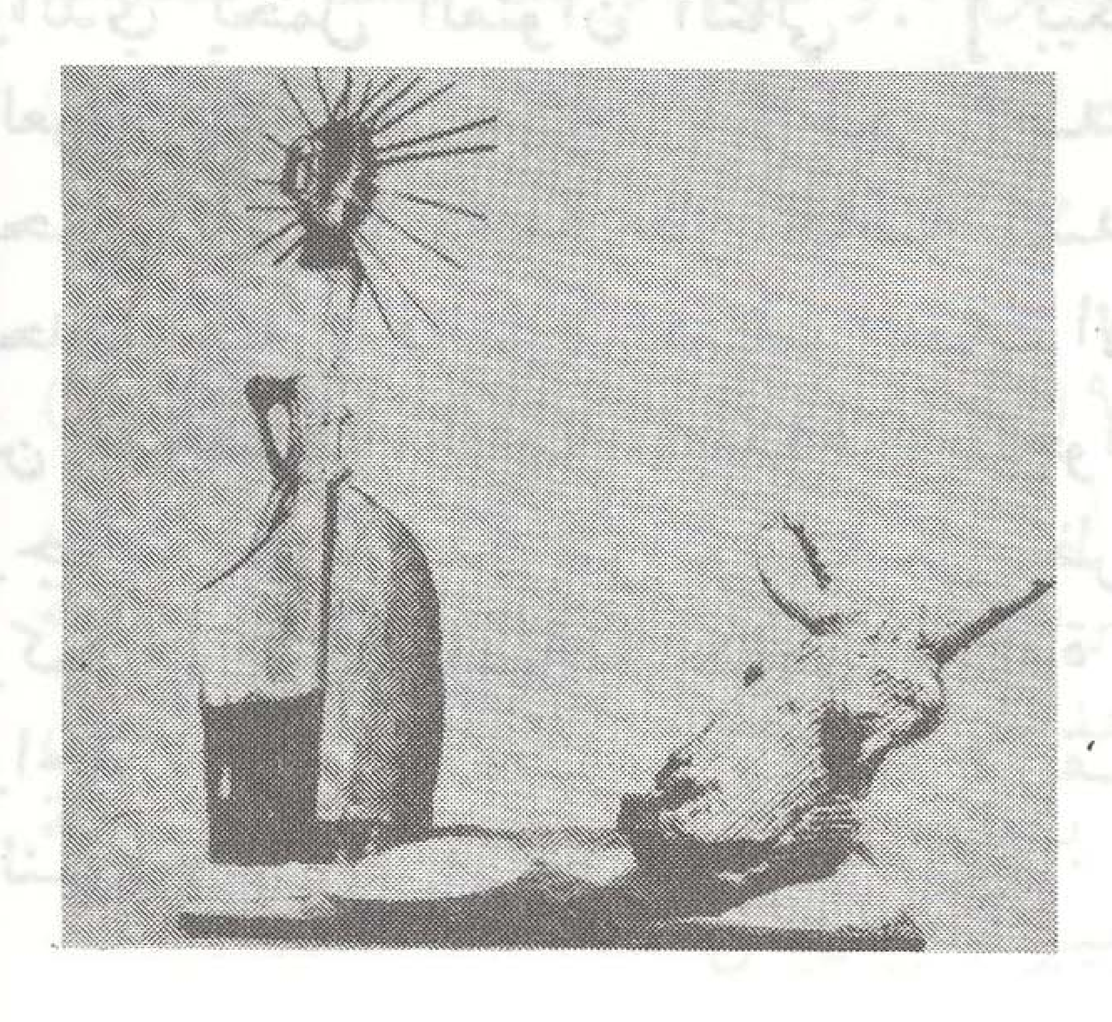


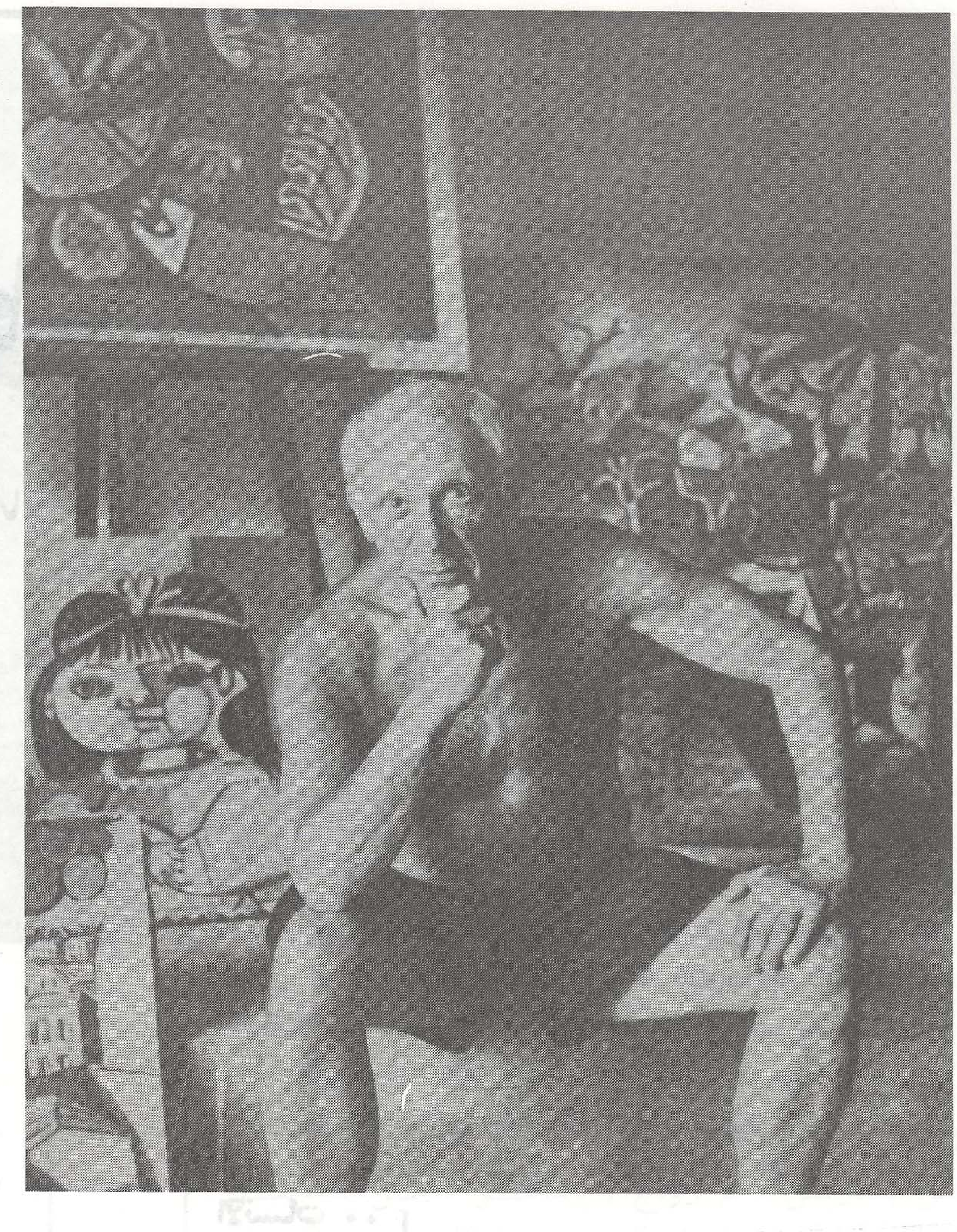
فينوس - بيكاسو

قرد بيكاسو



زجاجة ورأس جدي - بيكاسو





بيكاسو ▲

▼ بيكاسو مع زوجته فرانسوا



وكان ينظر فيما حوله ، فشاهد ((اناما)) ، والدتي ، عند الفرن ، فالتمعت عيناه وقال لها :

ــ ماما ، انت اسبانية ..

واذا به يمسكها من ذراعها ، ووسط جميع أولئك الذين كانوا معه في ذلك اليوم ، اجلسها الى جانبه ، وكأنها ملكة . فتحدث كلاهما باللغةالاسبانية لمدة طويلة جدا .

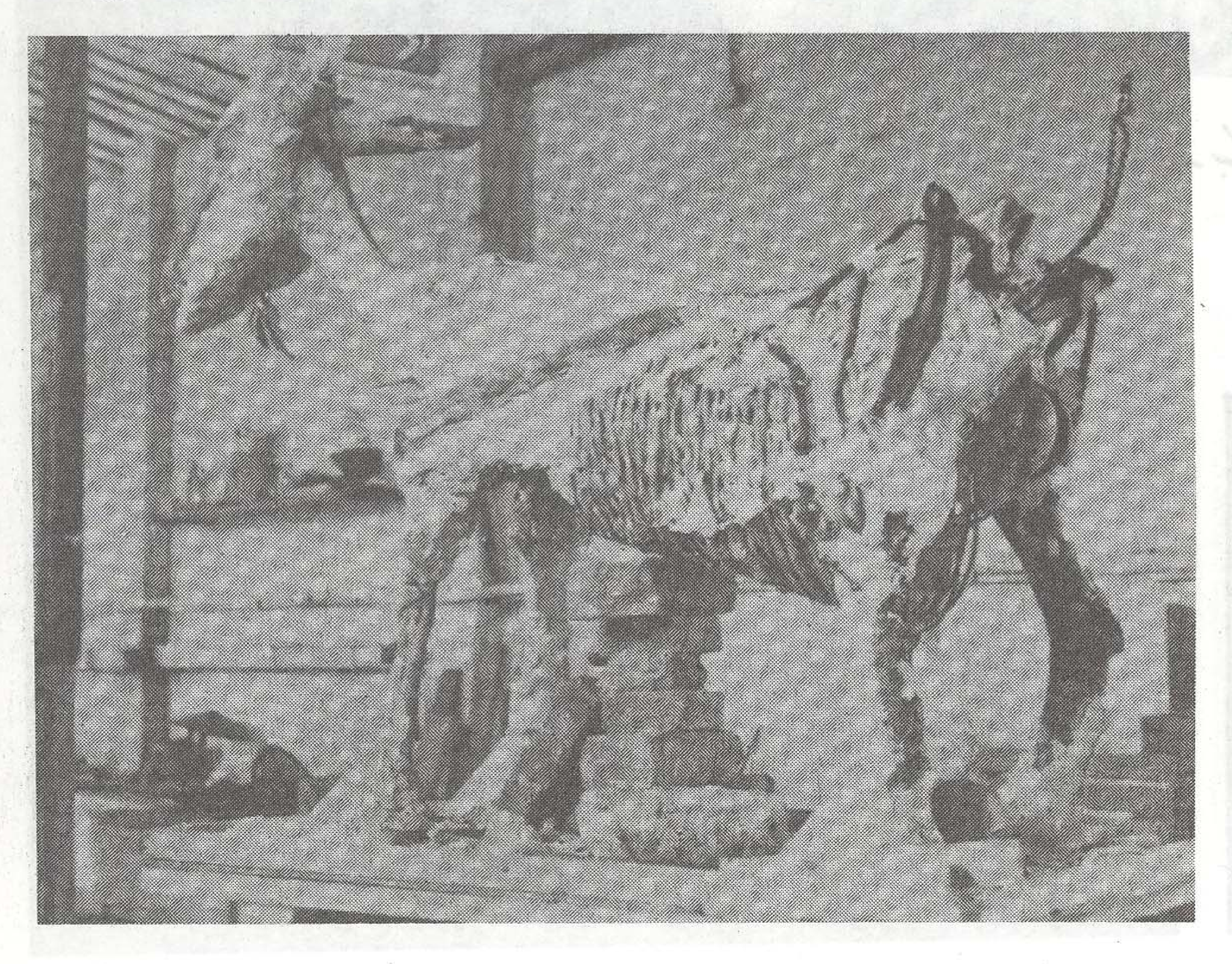
وبعد ذلك أراد أن يعرف كل شيء ليس عنها ، بل عن المهنة . وتحدث معها في فن الطهو . في أول الأمر اصغى اليها خصوصا .. ثم عاد بعد يومين وسأل عنها . وللمرة الثانية تحدثا طويلا وقالت لي والدتي :

ــ والآن ، يعرف الطبخ أحسن مني ، حقا انه رجل فظيع !

ــ [اعتقد أنه اكتشف وحده المهارة اليدوية من أجل صنع الفطائر] ، ولو رغب في ذلك لكان قادرا على المجيء الى المطبخ ، وعلى صنع الفطائر الاسبانية، وربما استطاع أن يصنعها أفضل من والدتي ، الا شيء يصمد أمامه)) .



رسم لفرانسوا بالضوء - بيكاسو



المعزاة - لبيكاسو

إنه يفجّر المادة

(مدام رَاميه) تعمل في (صناعة الخزف) في منطقة (فالوريس) منذ عام (١٩٤٦) ، وهي تنشر الآن مع زوجها خزفيات (بيكاسو) تتميز هذه المرأة بنشاطها ، وحماستها ، وحدة ذكائها .

ــ [منذ ستة عشر عاما طلب (بيكاسو) المجيء للعمل عندنا ، فيصنع عددا من خزفياته في غير اهتمام ، لم يكن يتلمس طريقة خاصة ، ولكن كان يبدو أنه يقوم بتجربة تجعله شارد الفكر حالما ثم اختفى] :

ــ [وفي الصيف التالي ، حمل معه كمية ضخمة من الدراسات والمشاريع فكر فيها طول الشتاء ، ومنذ ذلك الحين أصبحت الورشة ملكاً له] .

إنك تراه في صراع دائم مع (العجينة) حتى يبتكر شكلا جديدا ، ان هذا الرجل يفجّر المادة سواء أكان ذلك في الغرافيك أم في الحفر ، أم في صنع التماثيل.

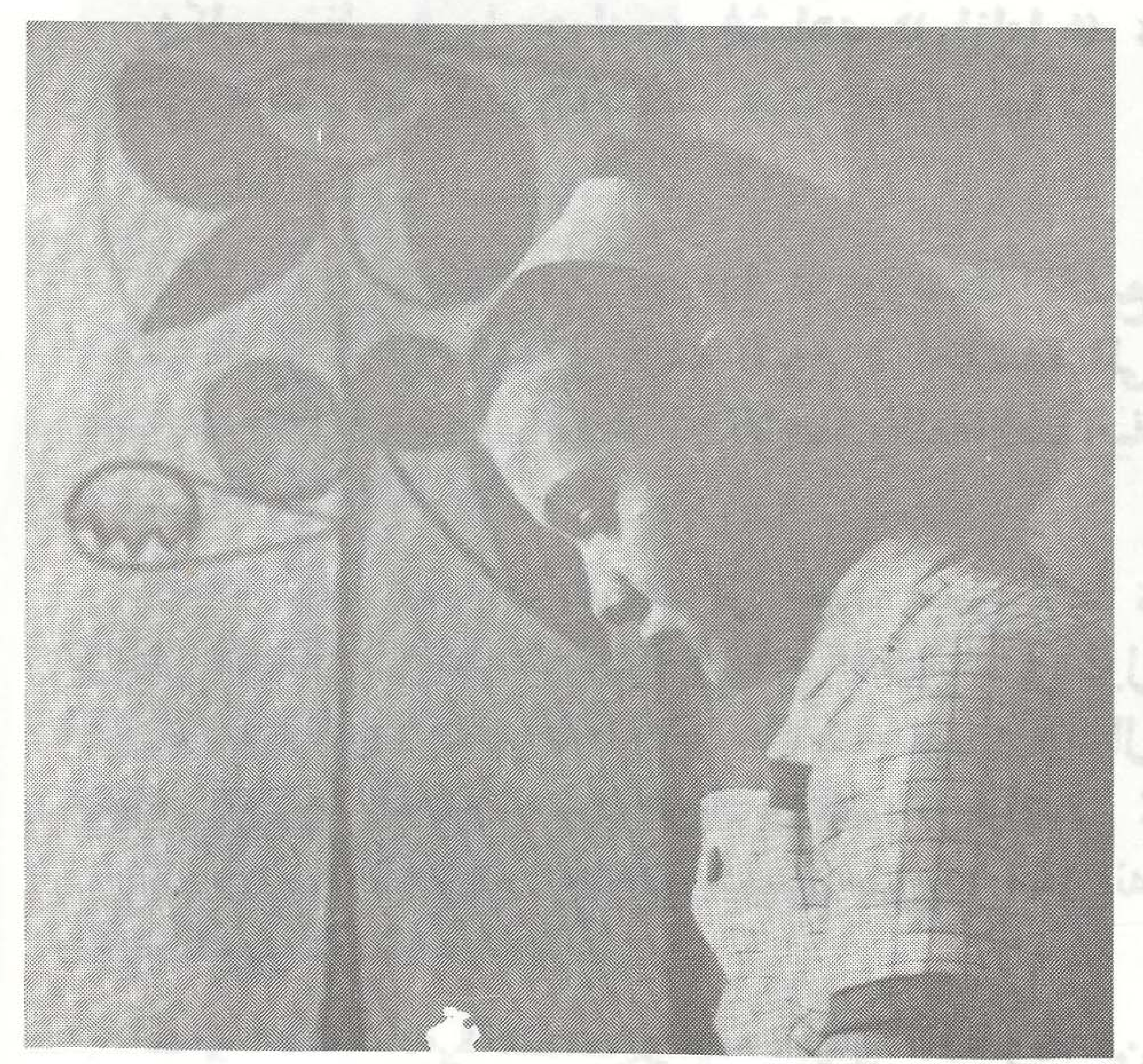
ــ [إن فن النار قد استهوى (بيكاسو) وأنا التي أعطيته ، التعليمات الأولى ، وقد علمته كل ما أعرفه ، ولقد أقدم على العمل بلا تأخير ، كيف السبيل الى شرح ذلك ؟

بحسب العرف كان اللون يفيد لملء الرسم ، اذا صح القول ، ومع (بيكاسو) لم يعد اللون يفيد لتزيين الاناء ، أو الصحن ، بل أخذ يشارك في شكل





فرانسوا زوجة بيكاسو



بالوما ابنة بيكاسو



بيكاسو مع الخزف

قطعتان من الخزف - بيكاسو



أطفال بيكاسو مع زوجته

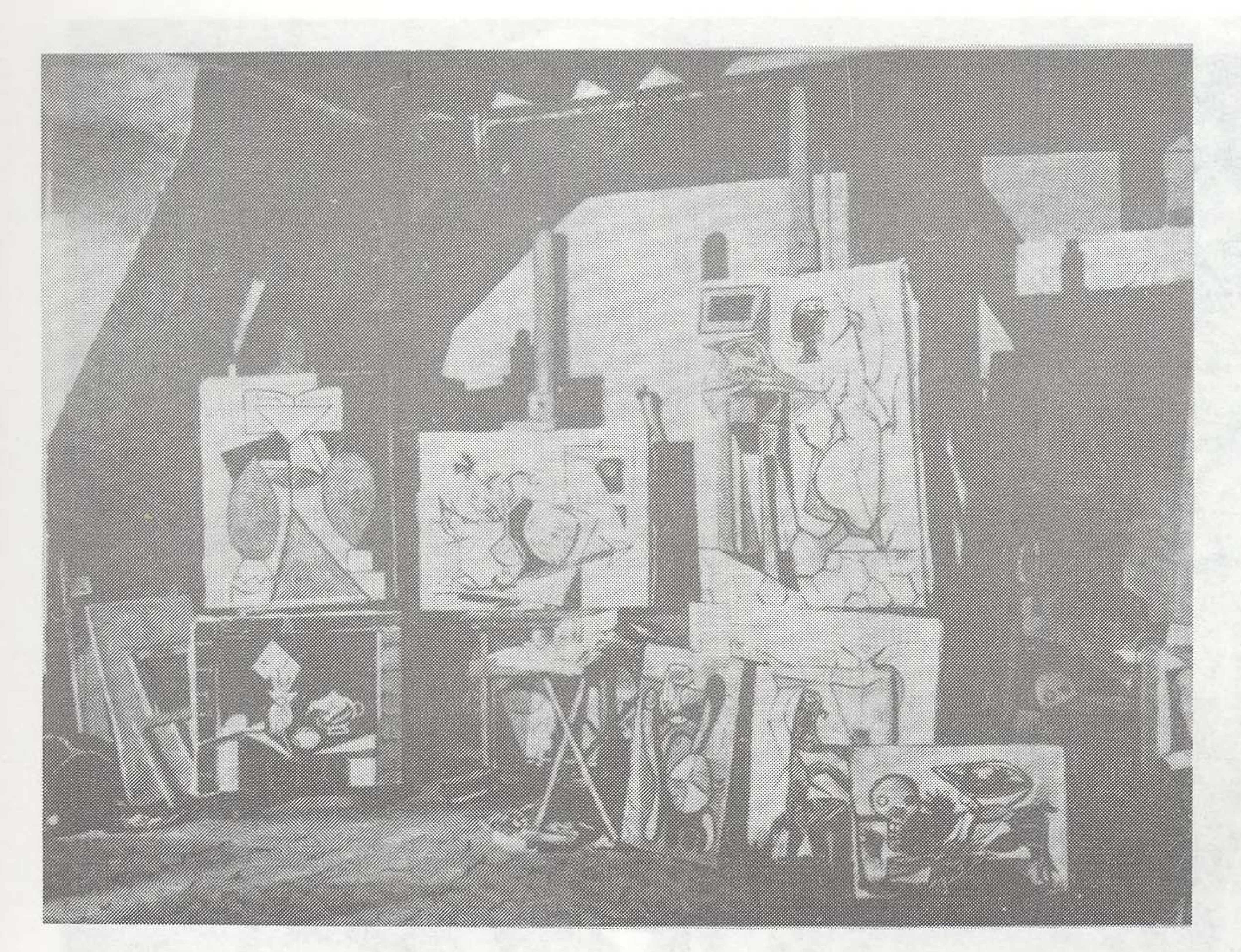
هذا الاناء ، لقد عرف كيف يؤلف بين الشكل واللون ، وقد ابتكر هنا ، بلا مبالغة ، آلافا من الخزفيات ، إن قدرته على العمل والابداع لا حد لها ، فلقد تعلم صنع الأواني الخزفية ، وهو في السبعين من عمره ، وفي خلال بضع سنوات أنتج من هذه الأواني ما يكفي حياة خزّاف بأكملها ، وفيما كان أمام فرنه يشاهد القطع الخزفية تخرج منه ، وعيناه السوداوان تتفحصان اللهب ، كنا نشعر بأننا نشهد تكوين عالم بأكمله حقا لقد طوّع (بيكاسو) النار .

حتى وقتنا الحاضر ، كان (الخزّاف) يصنع تحفا وحيدة ، مما كان يزيد قيمتها بطبيعة الحال ، أما (بيكاسو) فقد أراد أن يتيح المجال لكل فرد الحصول على تحفة حقيقية من صنعه ، إن هو أراد ذلك ، وبدلا من أن ينتج عددا قليلا من هذه التحف ، فقد طلب منا أن نتولى نشرها ، كما تنشر الكتب تماما ، وعلى هذا النحو يستطيع كل منا أن يحصل على تحفة أصلية في بيته ، قد تكون كأسا أو منفضة (سكاير) بتوقيع بيكاسو ، وذلك لقاء عشرين فرنكا ،

وإذا كانت تحفة هامة فيرتفع الثمن قليلا ، ولكنه ثمن مناسب على أية حال ، نذكر مثالا على ذلك صحنا فاخرا بيضوي الشكل حوّله (بيكاسو) الى ميدان ، يجري فيه سباق الثيران حيث الدمار والنار ، هذا الصحن لا يتجاوز ثمنه مائة وخمسين فرنكا] .

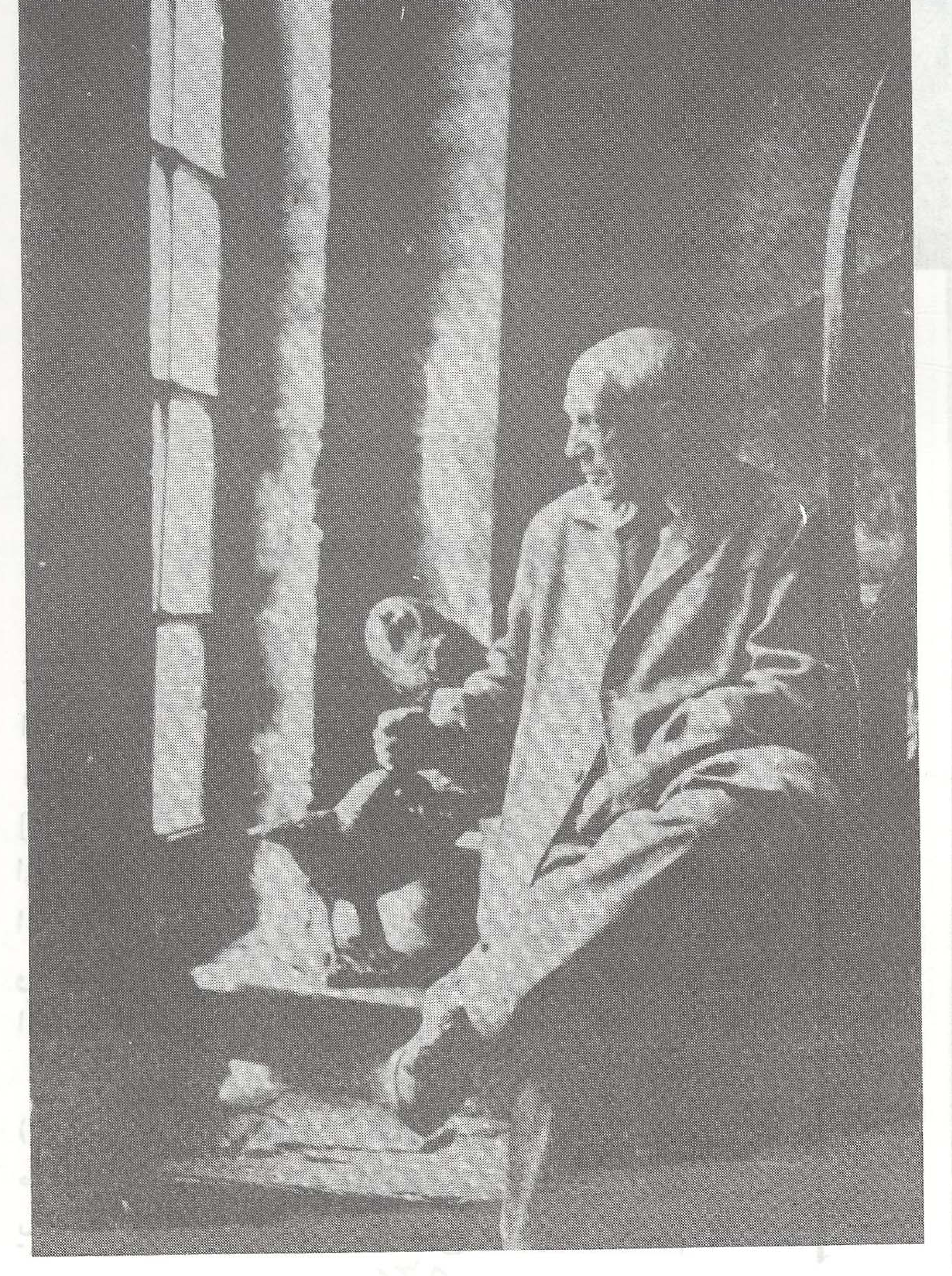
– [وللتوصل الى هذه النتيجة نحن نعمل هنا بطريقة بسيطة جدا ، يبتكر (بيكاسو) التحفة الأصلية ، ثم يؤخذ القالب تحت اشرافه ، وتوضع الألوان المتناسقة بدقة ، وبواسطة الأفران الكهربائية لم يعد هناك مجال للمفاجأة ، والصنع كله يتم تحت مراقبة (بيكاسو) .

[وتوضيحا لذلك أقول انه ليس المقصود تقليد هذه الاواني ، بل يطلب منا صنع أوان أصلية بأعداد كبيرة ، وأنا أشدد على هذه الناحية ، ففي الوقت الذي كان فيه أغنياء العالم ، وحدهم يملكون حظ الحصول على لوحاته ، أراد بيكاسو أن تحتل خزفياته الموقعة باسمه مكانا في المنازل المتواضعة] .



مرسم بيكاسو

بيكاسو

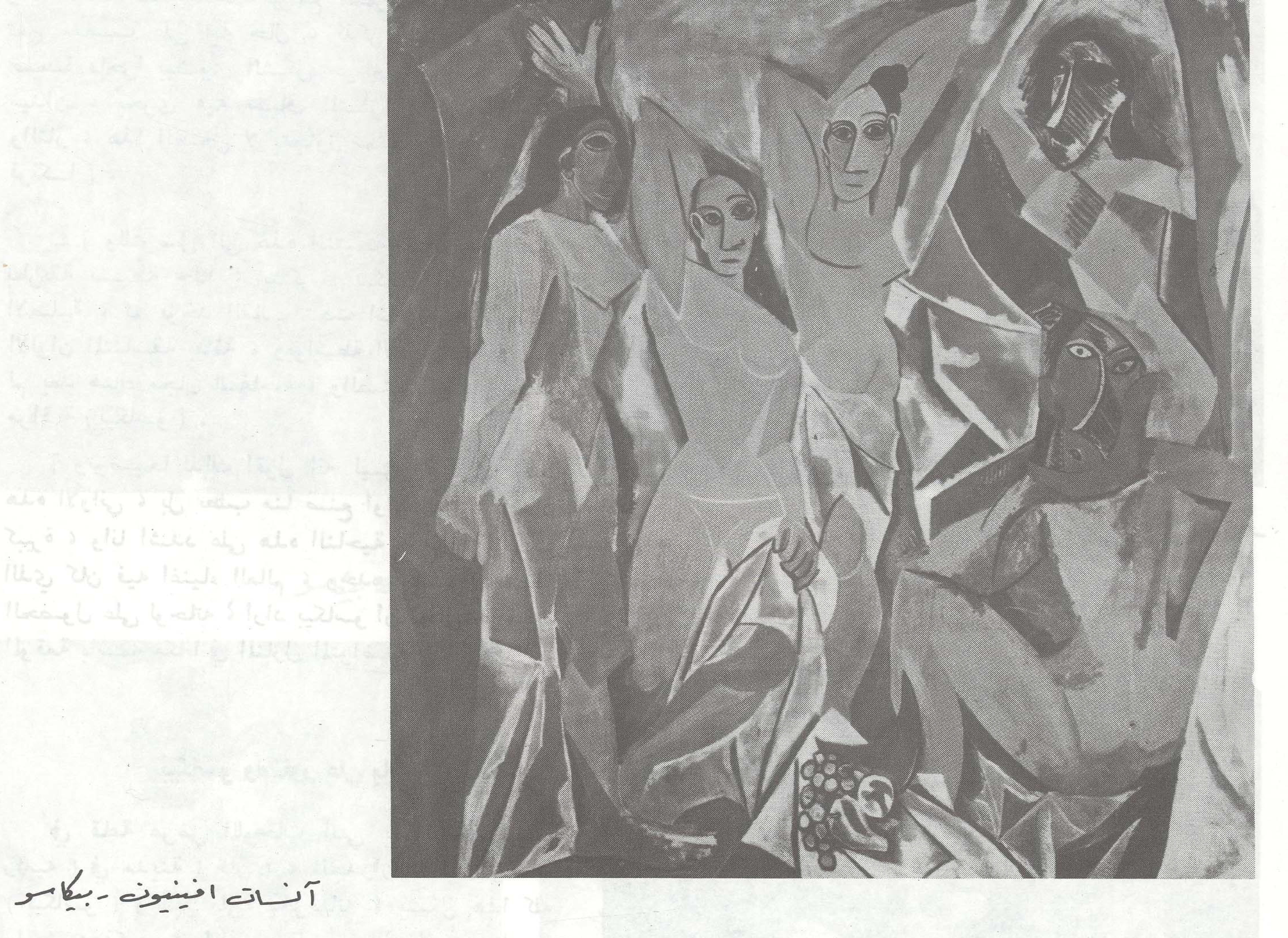


بيكاسو ومغاور علي بابا

في قاعة عرض اللوحات التي يديرها (السيد راميه) في مدينة (كان) ، الجدران مغطاة بلوحات (بيكاسو) والقبو مليء بخزفياته ، يشكل هذا كله ما يشبه فكرة متسلطة من الصعب التخلص منها .

[من الصعوبة بمكان التحدث عن (بيكاسو) فهو ليس كالرجال العاديين ، تصله كل يوم هدايا من انحاء العالم ، فلا يلقي شيئا منها ، وما ان يستلم رزمة حتى يفتحها ، ثم يدعها في مكانها ، وتمثل هذه الرزم اطنانا من الورق ، فلا تجد شيئا منظما ولا مصنفا] .

[وحينما يحتاج الى شيء يذهب لاحضاره ، فذاكرته مدهشة ، انه يستطيع العثور على ورقة هامة في المكان الذي تركها فيه ، بعد أن يكون قد مضى على ذلك عدة سنين ، أضف الى هذه الامور الغريبة انتاجه الضخم ، انه يبيع قليلا لانه لا يحب البيع ، فاذا باللوحات والتماثيل والخزفيات والصور والرسوم تدفعه ، بل تطرده من منزله ، فيغلق بابه حينئذ ببساطة ويمضي ، حقا ان هذه الورشات شبيهة بمغاور مليئة بالكنوز ، تنتصب في دروب حياته .



آنسات افينيون - بيكاسو

انه رجل يحرر النفوس من قيدها

سابوني هو خياط (بيكاسو) وهو أيضا خياط جميع الرسامين ولو كانوا من الرسامين الشباب غير المشهورين ، فهم يسمونه [الخياط صاحب اللوحات] فمنذ أكثر من خمسة عشر عاما يدفعون له [اللوحات] لقاء تفصيل الطقم ، فلا غرابة اذا استطاع أن يكوّن لنفسه مجموعة من أجمل المجموعات الفنية الموجودة في العالم ، وهي تبلغ حوالي مائة وخمسين لوحة ، لأشهر الرسامين الى جانب التحف الفنية الاخرى] .

[تعرفت الى بيكاسو بواسطة الرسام الايطالي (بورسي) الذي يعود اليه الفضل في كوني أصبحت صديقا لبيكاسو ، وفي الواقع لا يستطيع أحد أن يشتغل له شيئا دون أن يصبح صديقه الحميم) .

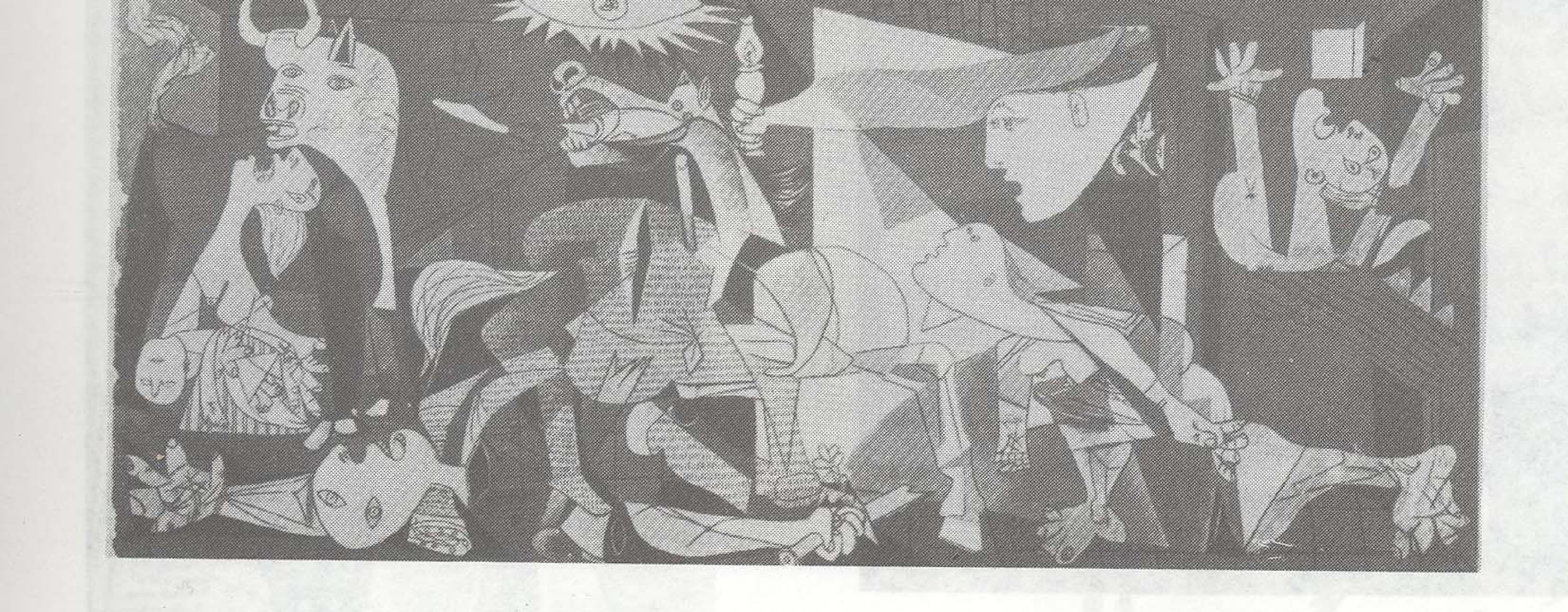
[وحينما كنت أراه لم أكن أطلب منه أن يقيس البذة لانه يكره ذلك كثيرا ، وسبب ذلك أنه لا يطيق البقاء ساكنا ، الا من أجل النظر أو الاصغاء ، كنت أحمل اليه ما كلفني به في الورشة ، وكثيرا ما كان يحدثني عن الرسم ، ولقد جعلني أحرز تقدما كبيرا حتى في مجال مهنتي ! فكان لزاما علي في أول الامر أشرح له كيفية تفصيل البذة ، وكيف يقيسها الزبون وكان اعداد اللوحة يستهويه ، فقال لي :

ـ انه تماما يشبه صنع قالب لاحد الاجسام .

وتحدثنا كثيرا عن تناسق الجسم البشري .

ولما جلبت له سترة مزركشة من [يوغسلافيا] لاحظ أن الجيبين يقعان أعلى مما هما عليه في سترتنا الحديثة ، فقال لي :

[ان هؤلاء ، كما ترى ذلك ، لم يفقدوا حس



غورنيكا - بيكاسو

التوازن للجسم البشري ، ففي هـذا العلـو يكـون الانسان مرتاحا كما ترتاح ذراعاه ، أمـا اذا كـان الجيبان في أسفل السترة ، فهذا يعني أن الانسان كأنه بحاجة الى تجميع ذراعيه وضمهما خوفا من السقوط ، أو الى تثبيتهما على طول جسمه ، أمـا هنا فيحس المرء بأنه يجول بحرية .

فكر لحظة ثم أضاف قائلا : [لماذا نحن لا نعيش الا على الماضي ؟ لماذا لا نجرؤ على القيـام بأعمـال جديدة] ؟

[لقد أخذت له صور بهذه السترة ويـداه في جيبه ، وقد أعطاني هذه الصورة ، لاعلى أنه يرتدي هذه السترة ، وأنه يحبها ، حقا انه يحيط الاخرين بلطفه ورعايته] .

[ليس هناك في نظره ، كما ترى ، مهن صغيرة أو كبيرة ، لان المرء يستطيع ان يبدع في جميع المهن]

[لقد صنعت له سراويل أكثر من الستر ، أنت تدرك أن له طريقته الخاصة في ارتداء الملابس المريحة في فترة ما لم يكن يريد سوى النسيج المخطط بخطوط أفقية ، وكذلك فهو لا يحب المنسوجات المصطلح عليها للرجال ، لانه يجدها معتمة جدا وخشنة وغير نفيسة وهو يرى ان مادة الشيء لها أهمية كبيرة ، وذات يوم طلب مني أن أصنع له سترة من نسيج خـاص بالاثاث ، وبعد أن انتهيت من تفصيله وجدت انه كان مناسبا جدا ، وكنت سعيدا لانني صنعته] .

[كان يريد أن أحمل اليه كل مرة كتابا فكـان يرسم لي شيئا في الداخل ، وقد جئت ذات يوم دون أن يكون معي شيء خوفا من ازعاجه] .

[اذاً ، لم تحمل لي شيئا ؟ انني متعطل] .

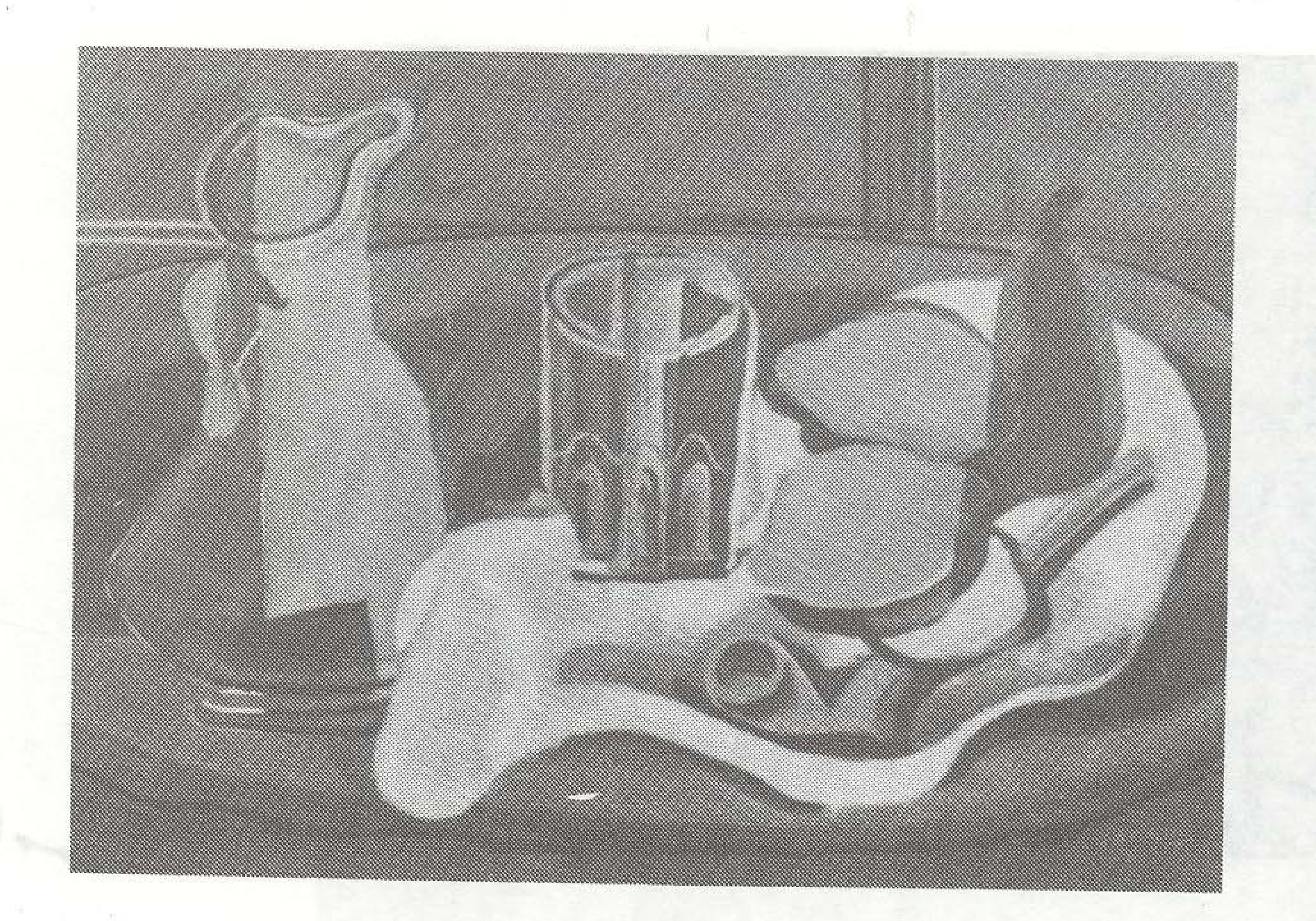
[وفي بعض الاحيان كنت أصعد فقط للتحدث معه وعلى الاصح للاصغاء اليه ، أنا مدين له تقريبا بكل ما أعلمه فهو يعلم أشياء كثيرة ! حينما يحظى المرء بالتعرف اليه ، تتولد في نفسه الرغبة في المعرفة والاطلاع ، فيشعر حينذاك بأن المعرفة نبع لاينضب]

إنه ثروة للآخرين

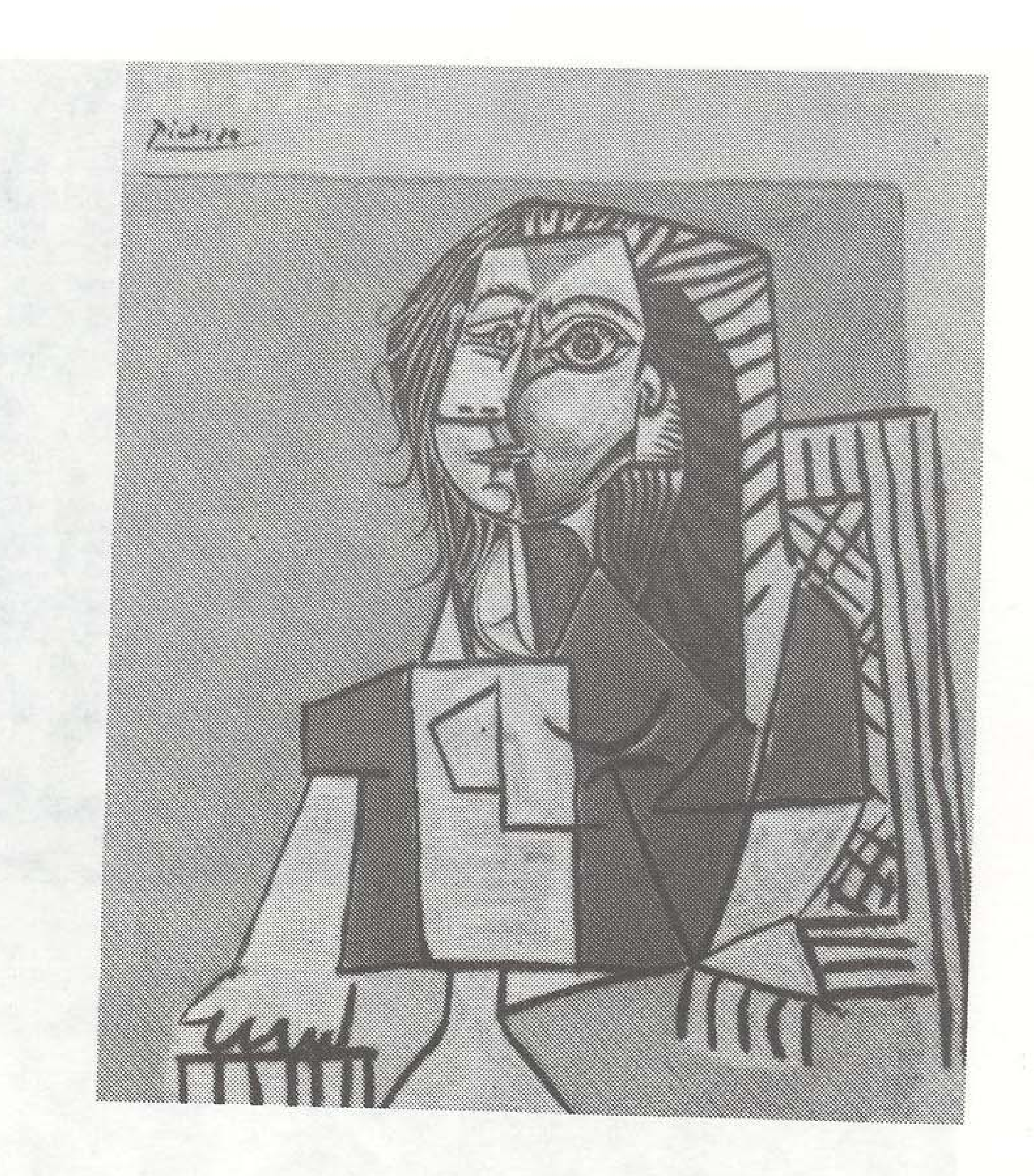
[أرنيرا] رجل بسيط وعامل في المطبعة ، وبفضل (بيكاسو) أصبحت مطبعتـه الآن مشهورة على الصعيد العالمي ، و [أرنيرا] هو واحد من اصحاب المطابـع النادرين والقادرين علـى طبع الصور على اللينوتيب .

— لم أكن أعرف [بيكاسو] وذات يوم قـدّم (بيكاسو) كهدية الى المدرسة اعلانا بمناسبة المعرض السنوي لصانعي الأواني الفخارية ، ثم جاءنا بكل بساطة قائلا : [لقد أتيت لأرى تجربة الألوان] ، إنه حريص كل الحرص على أن يكون العمل محكما ، وهو يعلم تماما ما يريد ، صحيح أنه متشدد ولكنه يراعي حدود التقنية ، ويجبرك في الوقت نفسه على توسيع هذه الحدود . وحينما يوضح شيئا ما فنحن نعتقد أنه أمر مستطاع ، وبالفعل يصبح هذا الأمر ممكنا . إن سحب الصورة على (اللينوتيب) ما عدا بعض الاستثناءات النادرة ، كان محجوزا للتلامذة ، واذا به يتحمس لهذه الطريقة في سحب الصور ، فقد جاء الى المطبعة يحمل ألواحا منقوشة دفعة واحدة بمنقاش ، وأخذ يسحب الصور بمهارة تثير الاعجاب ، وأصبحت المطبعة منذ ذلك الحين ملكا له .

[لقد أنتجنا في أول الأمر الصورة بلون واحد ،



بيكاسو



السفينكس - بيكاسو

ثم بلونين ، ومضينا بعد ذلك بعيدا حتى وصلنا الى ستة الوان ، على اللوح نفسه ، وهذا الرجل هو الوحيد في العالم الذي يستطيع العمل على هذا النحو، يتناول [اللوح] كل مرة يمر أمامه فينشفه وينقش فوقه اللون التالي ، ذلك أن تركيب الصورة حاضر في ذهنه ، ولذا تراه ينفذ هذا التركيب دون تردد أو تكرار ، فنحن لم نشاهد مثل ذلك لا في مطبعتنا ولا في غيرها ، واذا الصورة تخرج من بين يديه وكأنها معجزة] .

[كان لزاما علينا أن نلبي رغباته ، ويمكننا القول إن هذا الرجل الذي لا يعرف الا القليل عن الطباعة قد علمنا الى حد ما ، مهنتنا ، ان رجلا كهذا الرجل يعتبر ثروة للناس أجمعين] .

الرجل الذي لا يقاوم

كان [أندره فرديه] شاعرا وقد جعله بيكاسو رساما ، إن عينيه الزرقاوين وابتسامته الصافية ، تنم عن البراءة وسلامة النية .

ـ [نعم ، لقد أصبحت رساما بسبب [بيكاسو ولا أقول بفضله ، كيف حدث ذلك ؟ بكل سهولة ، ذلك أن كل شيء معه يبدو سهلا ويصبح طبيعيا ، كنت قد انتهيت من طبع ديواني ، وشعرت حينذاك بأنه لم يعد هناك شيء يشجعني ... وينعش روحي ، ولقد شرحت له ذلك ، فنظر الي نظرة تعبر عن انفعال عميق ، كما لو أراد أن ينقل الي قليلا من قدرته الابداعية التي لا تنفد] وقال لي :

ـ [لا بد لك من الخروج من هذا الوضع . أرسم صورة / بالوما / على الكتاب] (وبالوما هي ابنته .)

ـ [لم أكن قد رسمت في حياتي اطلاقا ، ولكن بيكاسو رجل لا يقاوم ، فأخذت أقلام تلوين مبعثرة على الأرض ، ورسمت شكلا يشبه مهرجا يرشق في الفضاء الكرة الأرضية ، وسط باقة من النجوم .] نظر اليها وقال لي :

ـ [أنصحك بالمثابرة على الرسم ، فالأشياء التي لم تستطع أن تقولها شعرا بوسعك التعبير عنها بالرسم ، ولاسيما الرسم باللون الابيض والأسود ، لأن له أهمية كبيرة . أما الالوان فهي تحجب مأساة الحياة] .

ـ [عُرف بيكاسو بأريحيته وكرمه ، انه مولع بالعطاء ولو لشخص مجهول ، رأت احدى الفتيات كتابا أثناء معرض خاص بخزفيات (بيكاسو) ، فتمنّت شراء هذا الكتاب والحصول على توقيعه منه ، واذا (ببيكاسو) يلبي طلبها للحال ، ويرسم على الصفحة الأولى البيضاء بكاملها حيوانات بالالوان ، فسُرّت الفتاة كثيرا وقالت « انها لمعجزة ... »]

الإبداع الفني عند أندريه مالرو

ترجمة: خليل شطا

ولد [أندره مالرو] في باريس عام [١٩٠١] وقد كون لنفسه فكرة مستقلة عن الابداع الفني تجعله وينتمي الى [ما فوق عالم الفن] ، فهو لا ينتمي الى واقع منتشر يكون الفنان اللاشعور الكشاف لهذا الواقع ، والرسام في نظر (مالرو) هو بين غيره من الناس ، رجل ينجز في فنه ، دون أن ينقطع عن كونه رجلا ينجز منطق الفن بالذات ، ولا يقوم هذا المنطق باستخدام الاساليب ، ذلك أن العبقرية وحدها قادرة على جعله واعياً وفي هذا المفهوم للفن الذي ينتمي الى [ما فوق العالم] لا يسمح للنزعة التقليدية أن تبدي رأيها ، ان الرسام الكبير (الفنان الكبير) ، فيما هو يقوم بعمل يميزه ، ويرفعه فوق الآخرين ينضم الى [رجل] خالد ، ويصبح التعبير الفني موازياً للمصير البشري .

الابداع الفني

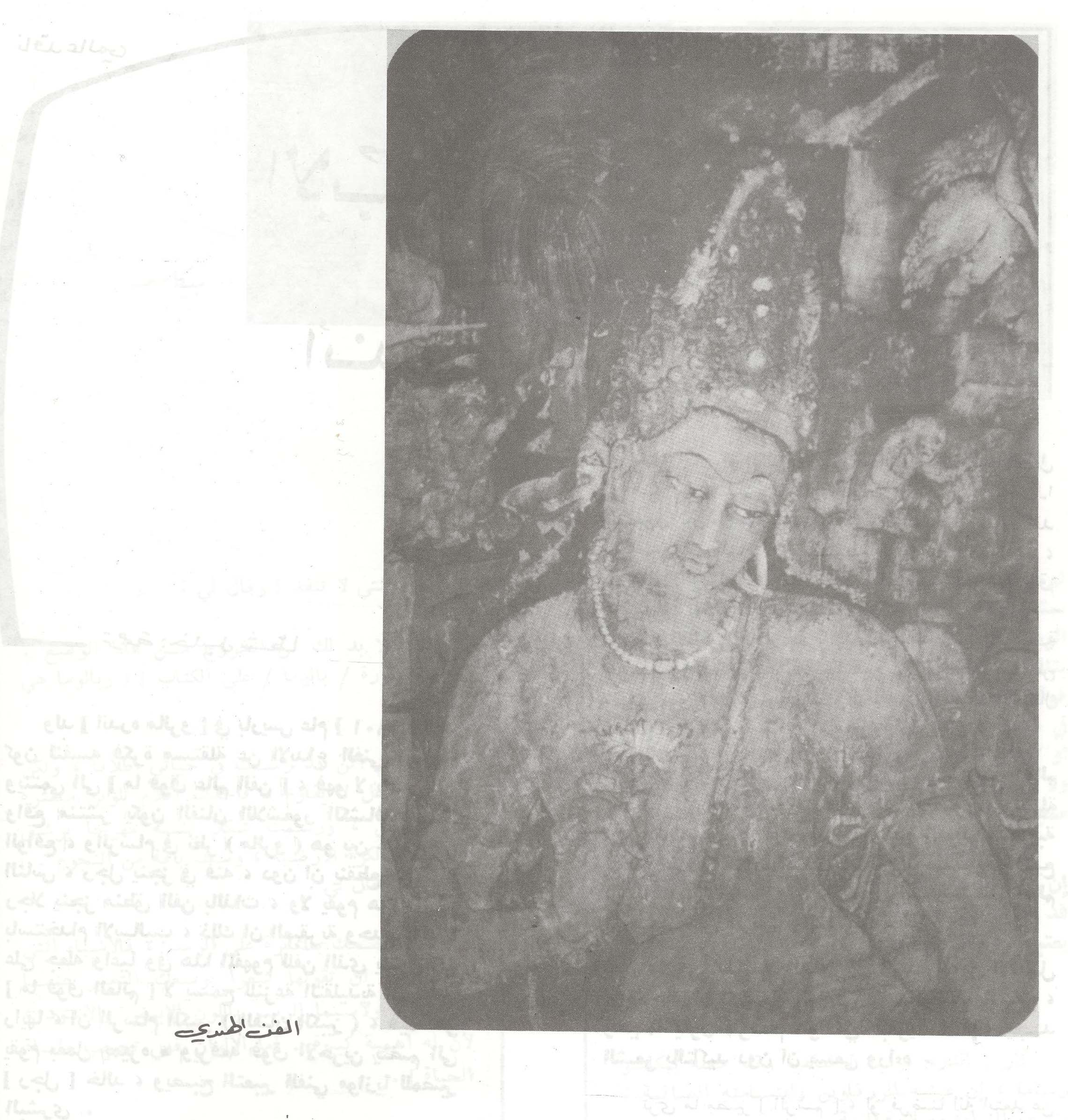
لقد نشأ لجميع رسامينا ، مجال غامض ومعقد لم يكن موجوداً فيما مضى ، اولم تكن له في السابق ، الطبيعة نفسها الا وهو عالم الفن ، وهذا الفن ليس هو موضوع المعرفة بل هو وليد كشف شبيه بكشف الموسيقى أو الشعر ، كل منا في هذا المتحف أو ذاك ، في هذا المكان أو ذاك أحس ، ذات يوم أمام الاعمال الراهنة ، بهذا الشعور الخاص بالكشف ، هذا الشعور بأن الاعمال تتحد ، وبأن عالماً ممتازاً قد نشأ ، وهو عالم يتعذر تبسيطه الى (عالم الواقع) ، ان عالم الفن كما يفرضه علينا (المتحف) هو ما فوق عالم الفن الحديث .

ان التمييز الذي يتم اليوم بين الوسائل النوعية للرسم ووسائله الخاصة بالشعر لا يقل غموضاً عن التميز بين الشكل والمضمون لقد كان هناك مجال لا يتجزأ .

والفن التشكيلي بعد أن كان وسيلة لابداع عالم مقدس كان خصوصاً خلال بعض العصور ، وسيلة ابداع العالم خيالي او مجمل ، وهذه العوالم المتعاقبة لم تكن على الاطلاق بالنسبة للفنانين ما نسميه مواضيع بل كانت على الاصح وسائل فتح بواسطة الرسم لعالم لا يقتصر على الرسم والتصوير .

بدلا من استبعاد الشعر عن الرسم ، من الافضل أن نلاحظ أن أي عمل تشكيلي عظيم مرتبط بالشعر ، وحينما يكون الرسام الواقعي عبقرياً ، فإنه يجد الشعر بالتأكيد دون أن يسعى وراءه .

ترى ما مصير [الرسم] ، لو فرضنا أنه ابتعد عن التقليد ، والتخيل ، والتجميل ؟ سيكون مصيره ما نراه في المتحف ، هذا المتحف المتلىء باللوحات ، والذي لم يعد يمثل سوى فرضية اجبارية ، ذلك أن الرسامين يريدون أن يجعلوا الرسم مسيطرا على الشيء بشكل واضح ، لا خاضعا له حسب الظاهرة ، فقد كان يبدو للرسامين أن لديهم شعوراً بهذه القدرة على السيطرة عند كبار الرسامين الذين [كانوا يرسمون بالريشة] .



الفن الهندي

ليس صحيحاً أن الفن الحديث هو [الأشياء المشاهدة من خلال المزاج]، فليس صحيحاً أنه اسلوب للرؤية ، انه ضم الأشكال بواسطة تصور داخلي ، قد يتخذ او لا يتخذ شكل الصورة أو الاشياء ، وليست هذه الصور والاشكال سوى تعبير عن هذا التصور الداخلي ، ان الارادة الاصلية للفنان الحديث ، تقوم باخضاع كل شيء لاسلوبه ، فتقوم اولا باخضاع المادة الخام المجردة من كل شيء .

سمعت واحداً من كبار الرسامين في هذا العصر يقول لـ (موديلياني) [انت ترسم طبيعة صامتة كما تشاء ، فيبتهج جماع الآثار الفنية وهو يبتهج أيضاً ، حينما ترسم مشهداً طبيعياً ، أما اذا رسمت صورة جسم عريان ، فان سحنة وجهه تتغير ، وعندما ترسم زوجته فذلك يكون رهن الظروف ، ولكنه يثور ، ويغضب حينما تبدأ برسم صورته .

الأشياء ، في نظر الفنان ، هي اولا ما يمكن ان



الفن الروماني

تؤول اليه في مجال ممتاز تفلت فيه من الموت ، ولكنها تفقد فيه ، بسبب ذلك ، واحدة من صفاتها ، وهي العمق الحقيقي في الرسم والحياة الحقيقية ، في النحت ، ذلك ان اي فن يطمح الى التصوير ينطوي على منهج [التحويل] ، فهو يحول اي شكل الى بعدي لوحته ، ويحول النحات كل حركة ، سواء كانت تقديرية ، أو مصورة ، الى سكون ، وتكمن حينئذ اهمية الفن في القدرة على هذا التحويل ، ذلك ان هذا التحويل ، الذي يعرفه بشكل غير مباشر ، الرسم الخيالي ضروري لرغبة الفنان في الاختلاف بقدر ما هو ضروري لرغبته في المشابهة .

والفن لكي يولد ، يجب أن تكون العلاقة بين الاشياء المرسومة ، والانسان من نوع يختلف عن النوع الذي يفرضه العالم .

كما أن [الموسيقي] يحب [الموسيقى] لا العنادل وأن الشاعر يحب الابيات الشعرية ، لا مشاهد غروب الشمس ، كذلك فان الرسام ليس هو أولا ذلك الرجل الذي يحب الصور والمشاهد الطبيعية ، انه أولا رجل يحب اللوحات .

يقوم أول عمل واع ، أو لا شعوري للرسام بتغيير وظيفة الاشياء ، شأنه في ذلك شأن أي فنان .

وإذا كانت رؤية أي فنان يتعذر تحليلها الى الرؤية العامة ، فذلك أن هذه الرؤية ، تنظمها منذ البداية اللوحات والتماثيل ، أي أن عالم الفن هو الذي ينظمها .

لم ينتقل أي رسام من رسومه أيام الطفولة الى عمله الفني ، ذلك لان الفنانين لا ينحدرون من طفولتهم بل من صراع مع ادراك غريب ، فهم لا ينحدرون من عالمهم المشوه ، بل من مقاومتهم للشكل الذي فرضه آخرون على العالم .

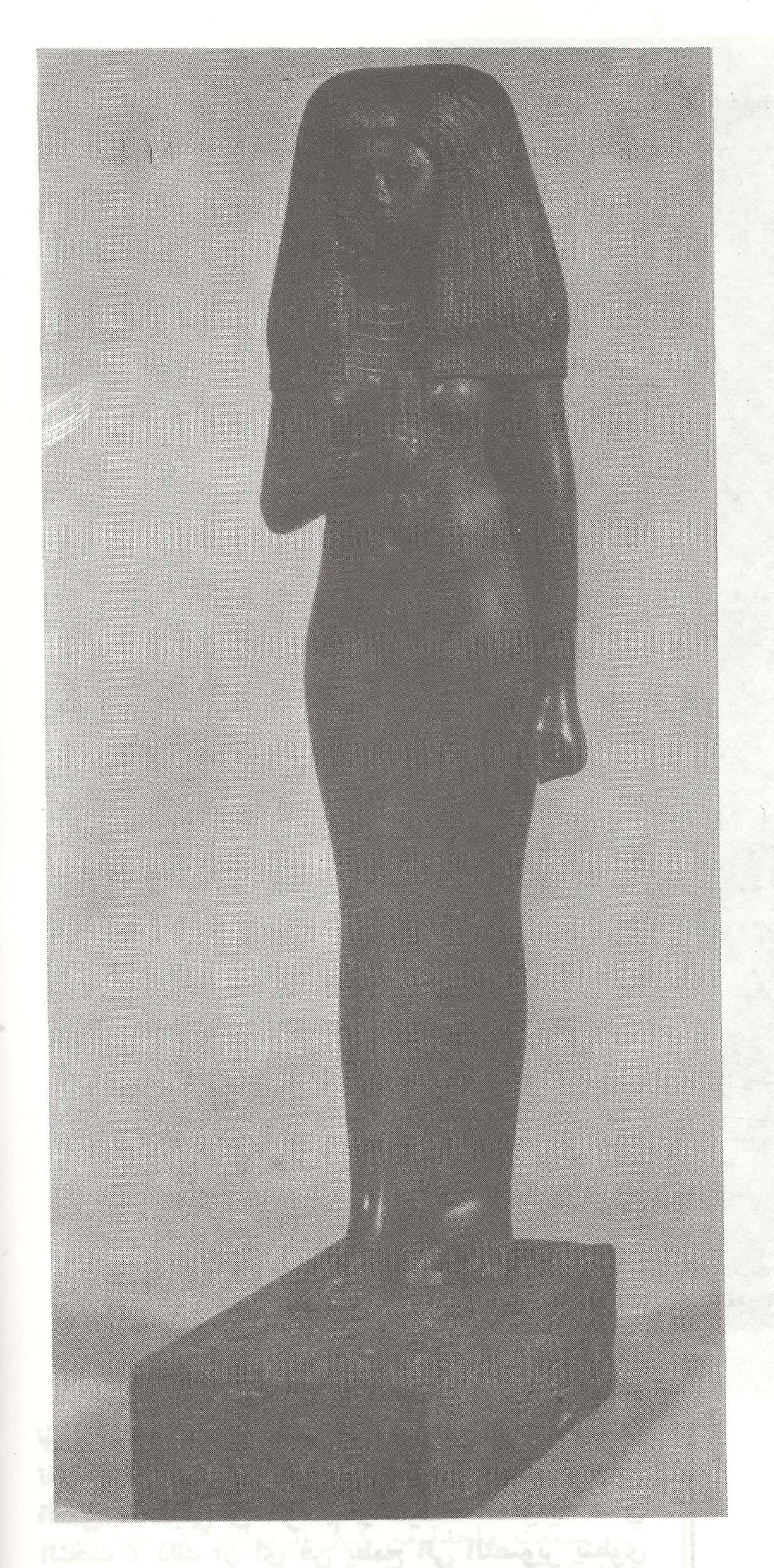
يبدو أن أي فن يبدأ بمقاومة السديم بالمجرد أو بالآلهي ، ولا تكون هذه المقاومة مطلقاً ، بتصوير ما هو فردي غير أن اية نزعة واقعية منطقية ، تستند الى ما هو فردي ، أما علاقتها بالفن الذي يسبقها فليست مبهمة ، كما أن أية نزعة واقعية بما هي فن تعتبر [تصحيحاً] .

الفكرة القائلة بأن الفنون التشكيلية هي نقل الرؤية والفكرة ، التي ترى في هذه الفنون التعبير المدهش للغريزة ، هاتان الفكرتان لا تشكلان نظريتين ، فقد اختفيتا وظهرتا ثانية خلال العصور انهما [أوهام أساسية] وتؤثران في الفنان في بعض العصور .

لا علاقة للنبوغ بالطبيعة ، باستثناء ما يأخذه منها يضمه اليه ، سواء أعلم الفنان ذلك أو جهله ، وسواء كانت لوحته وليدة التردي، أو احتلت الغريزة فيها مقاماً رفيعاً ، فان ما يكشفه لن (العمل الفني) ، ليس هو الرؤية ، ولا الانفعال ، اذا كان الاسلوب غائباً عنه .

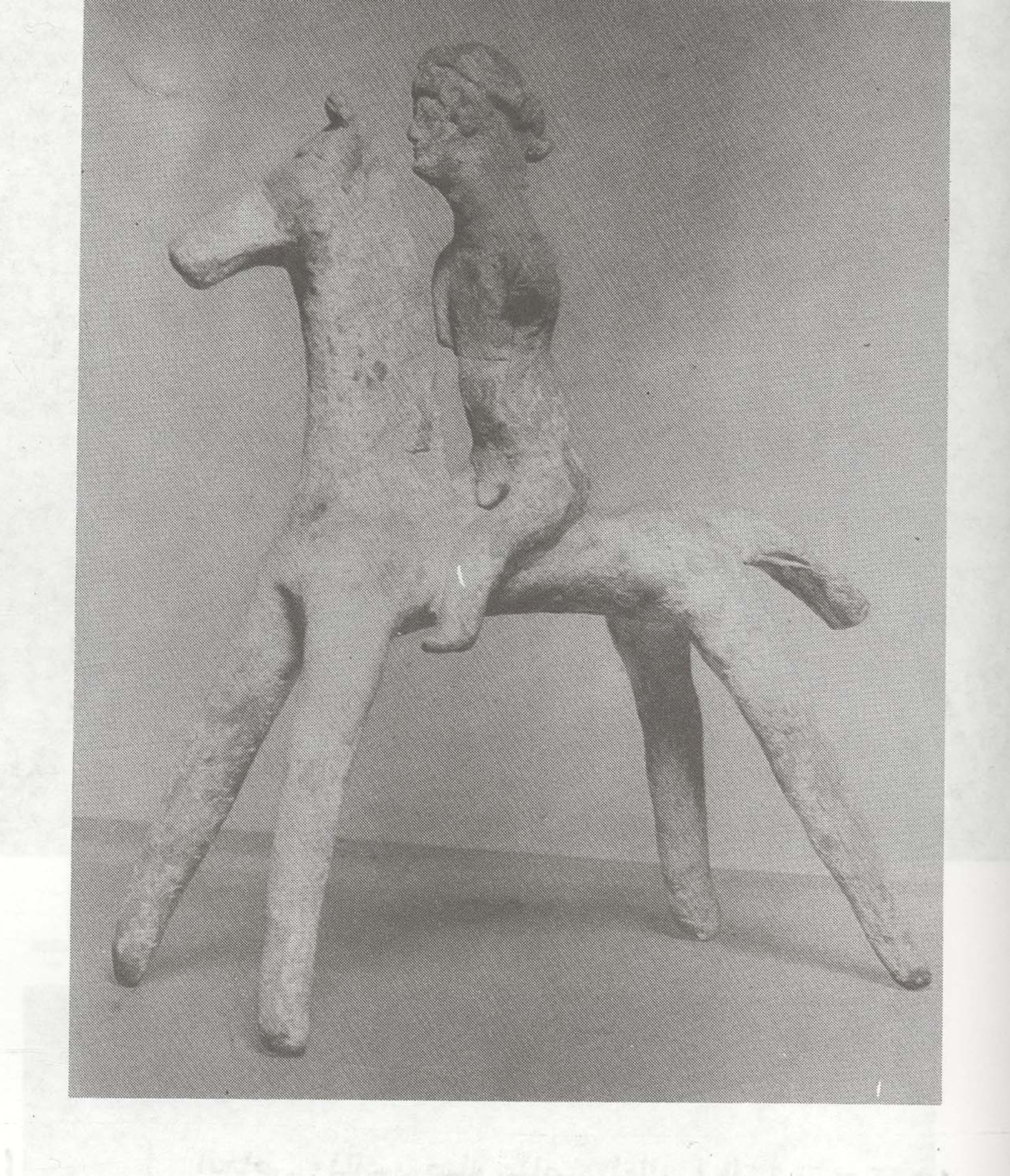
لأن [الرسم] الذي يمثل او يوحي بثلاثة ابعاد لا ينطوي الا على اثنين منها ، فان أي مشهد طبيعي مرسوم هو أقرب الى أي مشهد طبيعي آخر مرسوم من المشهد الذي يمثله ، ليس للرسام الشاب أولا الخيار بين نموذجه او نماذجه ، و « رؤيته » بل له الخيار بين عدد من اللوحات وغيرها ، هذا اذا لم تكن رؤيته حينذاك رؤية شخص أو بعض أشخاص ، فمن واجبه أن يكشف الرسم .

لم يميزوا زمناً طويلا بين [التعبير بواسطة اللون] وما يمثله اللون ، فالتلميذ الذي يجبره درس الرسم على أن يرسم الستارة باللون الاحمر ، يملأ الستارة المثالة بأي لون أحمر ، كما يملأ باللون الازرق الرمزي في درس الرسم الصناعي السطوح الحديدية ليس هذا اللون الاحمر تعبيراً على الاطلاق ، انه اشارة تماماً كاللون الازرق الرمزي ، والرسم لا يعرف أشكالا محايدة ، فهو يعرف الاشارات والاشكال التي يكتشفها الرسام ، وتلك التي اكتشفها فنانون آخرون ، إنه تعليم الفنون التشكيلية ـ الى جانب تدريب اليد



الفن المصري

البسيط ، ليس هو اذا سوى تعليم المبادىء المهمة لاسلوب واحد ، أو لعدة أساليب [ان رسمنا المنظوري بالذات هو منظور اسلوبنا] ، والرسم الاتباعي هو اسلوب مطابق للعقل ، كما هي أسلوب



الفن اليوناني القديم



الفن العربي الإسلامي - فاز من الحمراء

مطابق للعقل ، كما هي حال (الثيوصوفية) [وهي نظرية اشراقية دينية موضوعها الاتحاد بالرب] بالنسبة للاديان ، والاسبرانتو [وهي لغة دولية] بالنسبة للغات ، لا تسمح المدرسة بتقليد [الطبيعة] ، بل هي تسمح بتقليد لوحات النموذج الذي يحتذى في الفن ، واذا كانت تراجم حياة كبار الرسامين ، تظهر لنا في بدء أعمالهم آثاراً فنية ، يحاكي فيها أصحابها أثراً سابقاً ، فلا يظهر أي من هذه التراجم الانتقال من المدرسة الى فنان نابغة دون صدام مع فنان عبقري سابق .

يمضي الرسام وقته في الاختيار أو في التفصيل ، ولكن يكفي أن تصبح علاقته باللوحات اساسية لا تتسم بطابع الحرية .

ينشأ الفن من الافتتان بما لا يمكن ادراكه ، وبرفض تقليد المشاهد ، انه ينشأ من التصميم على انتزاع الاشكال من العالم الذي يتحمله الانسان بقصد ادخالها في العالم الذي يديره ، يشعر الفنان بحدود هذه الحيازة غير المحققة ، ولكن موهبته ، مرتبطة منذ البدء بالشعور الشديد بالمغامرة ، فهو لم يشعر اولا الا بضرورة الرسم ، أياً كانت المواهب التي تبديها محاولاته الاولى ، التي يتوقف عندها ، وأياً كان شكل تدريبه ، فانه يعلم مع ذلك انه يبدأ برحلة نحو بلد مجهول ، وان هذه المرحلة لا أهمية لها ، لانه لا بد له [ان يحدث شيء ما] .

بالرغم مما يؤكده الرسام فانه لا يخضع (مطلقاً) للعالم بل هو يخضع العالم لما يستبدله به ، ان تصميمه



الفن الآشوري

على تحويل هذا العالم متصل بطبيعته كفنان ، إنهم لساذجون أولئك المنظرون المختصون برسم الفاكهة والذين لا يريدون ان يروا أن الطبيعة الصامتة ليست مرتبطة بالحضارات البدائية ، بل بالثقافات المتأخرة وان رسامينا ليسوا رسامين مختصين برسم الفاكهة بل هم مختصون برسم المشاهد الطبيعية الصامتة الحديثة ، التي تتعاقب وهي أشبه ما تكون بايقونات خجلة أو وقحة ، فالصور ، حينما لم يكن الوجه بعد طبيعة صامتة ، اصبحت أعمالا فنية اذ كانت تكشف او تمجد ما كان يبدأ حيث يتوقف تصوير قسمات الوجه ، ان علاقتنا بالشيء ، تتغير بحسب المعنى ، او الوظيفة التي نضيفها عليه ، فالخشب يكون شجرة او صنماً أو لوحة ، وتصوير الاشكال الحسية لا يبدأ بخضوع الانسان النموذجه بقدر ما يبدأ بتأثيره عليه ، وذلك بالاشارة المعبرة ، فالمثلثات الجنسية التي تجتاح بطون التماثيل الصغيرة في جزيرة [كريت] و [آسيا الصغرى] هي رباط مع الخصب ، وليست هي صورة له ، والعالم ينطوي على أشكال كثيرة ، كما ينطوي على معاني عديدة ، ولكنه لا يعني شيئاً بحد ذاته ، ذلك لانه يعني كل شيء .

الأساليب هي اذا معانٍ ، فلكل أسلوب يخلق عالمه الخاص وذلك بوصاه عناصر العالم ، التي تتيح توجهه نحو جزء جوهري من الانسان .

منذ أن توقف التصوير عن بهر ابصارنا ، ومنذ أن حلت آلاف السنين محل عدد من القرون المتوسطية التي احتلت متابعة التصوير خلالها مقاماً رفيعاً ، اخذنا نتنبأ بان التصوير هو وسيلة للاسلوب لا الاسلوب وسيلة للتصوير .

كل فنان حقيقي يعتبر نفسه بالتناوب ، (او في (الوقت نفسه) ما هو عليه في الواقع ، كما يعتبر نفسه فناناً غير موفق .

الانسان الذي يصبح فناناً عظيماً ، يبدأ بأن أنه أكثر تأثراً بعالم خاص ، هو عالم الفن ، منه بعالم مشترك بين جميع الناس ، أنه يشعر برغبة مستبدة في الرسم ، وهو يعلم أن ما هو مزمع على رسمه ، سيكون بالتأكيد رديئاً في البداية وانه متورط في مغامرة ، لقد اجاز المرحلة التي يحاكي فيها أسلوبا سابقا ، وهو اجمالا أسلوب كبار الفنانين الحديثين حتى يتكوّن لديه شعور بالتناقض بين معنى ما يقلده والرسم الذي يتوقعه ، انه يتبيّن بارتباك شكلا خاصا ، بأسلوبه قادرا على تحريره من



الفن الياباني

الفن القوطي

الفن الياباني



فن عصر النهضة

كبار الرسامين ، وكثيرا ما يكون ذلك بواسطة كبار الفنانين في الزمان الماضي ، وبعد أن يكون ، بالتعاقب أو بالتناوب ، قد يملك ناحية فنية ، من حيث اللون والرسم والمادة ، وبعد أن يكوّن لنفسه أسلوبه الخاص ، يتبيّن له معنى خاص بالرسم والتصوير ، هذا المعنى الذي يغيّره الرسام ويعمقه على توالي الايام .

★ ★ ★

تتحدث بعض المجتمعات عن الرسامين ، وكأنهم مقلدون مدهشون للطبيعة أو كأنهم أنبياء أو متذوقون للجمال ، أو رسامون مزخرفون ، ولا تتحدث هذه المجتمعات عن الرسامين ، كما هم عليه في الواقع .

ان الرسم الحقيقي ليس هو فقط [التنسيق المستحب] والمدهش للالوان والخطوط ، كما أن الشعر الحقيقي ليس هو فقط التنسيق الموفق للكلمات ، واذا ما كان الرسم موضوع الخلاف فان نقائص الرسام العظيم تزول ، لان فنه لا يبقى الا بعد الموافقة على هذه النقائص .

★ ★ ★

حينما نطرح على الرسام السؤال التالي : [لماذا ترسم على هذا النحو ؟] فالجواب الوحيد الذي يجده صحيحا هو : [إنني أرسم هكذا ، لأن هذا الرسم جيد في نظري .]

★ ★ ★

نريد أن يكون العمل الفني تعبيرا عن الفنان الذي صنعه ، والنبوغ لا يتقيد بالمشهد ، لان الفن الاصيل انما هو خلق وابتكار .

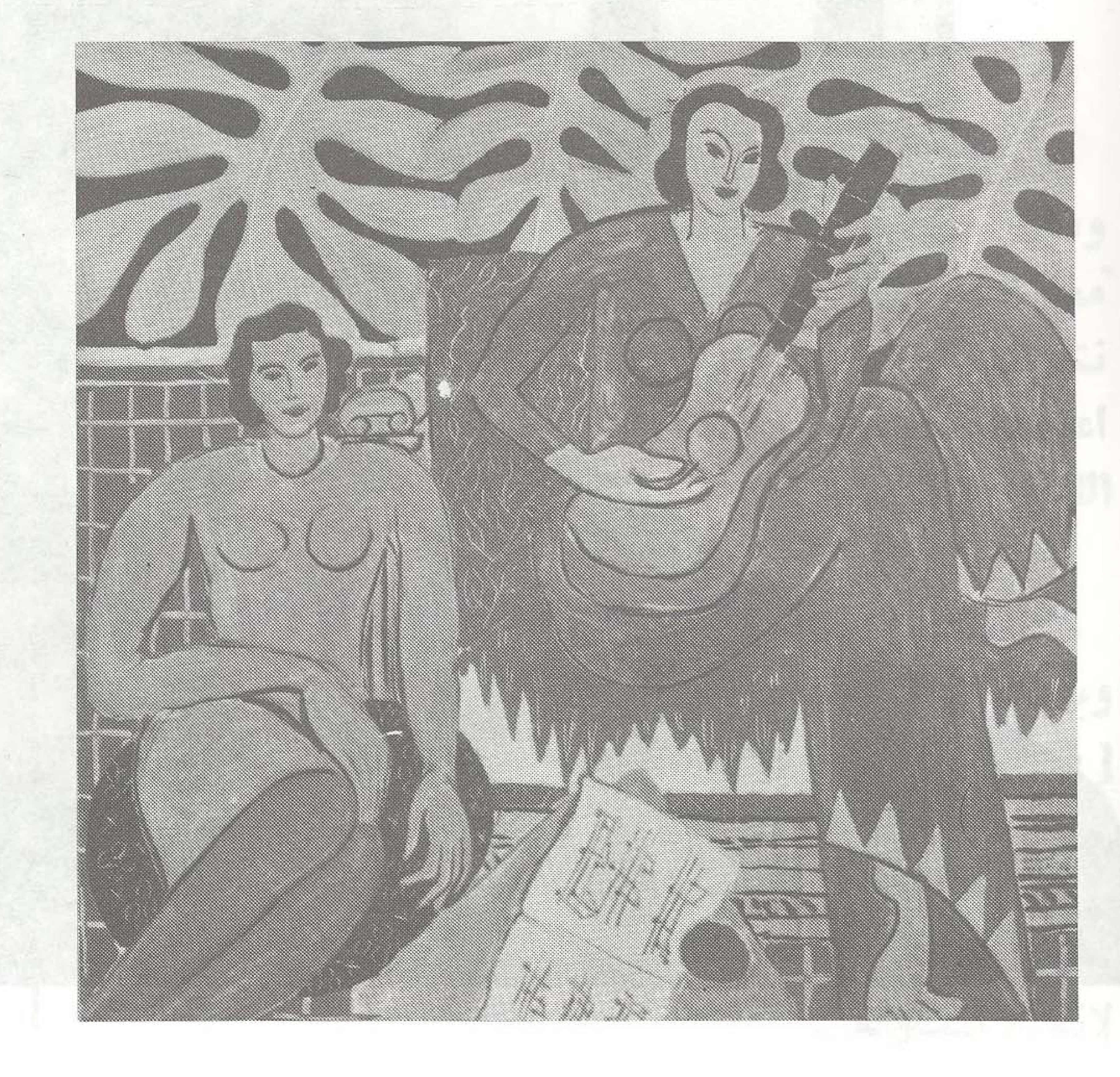
★ ★ ★

ان الشعور بالابداع الذي يفرضه علينا العمل الفني ، قريب من الشعور ، الذي يحس به الفنان الذي قام بهذا العمل الرائع ، والعمل الفني العظيم ليس هو الحقيقة تماما ، كما يعتقد الفنان ذلك ، انه [موجود] ، ولم يكن ظهوره انجازا لعمل سابق ، بل هو ولادة حقيقية .



الفن اليوناني - ڤينوس

الفن الحديث - هنري ماتيس



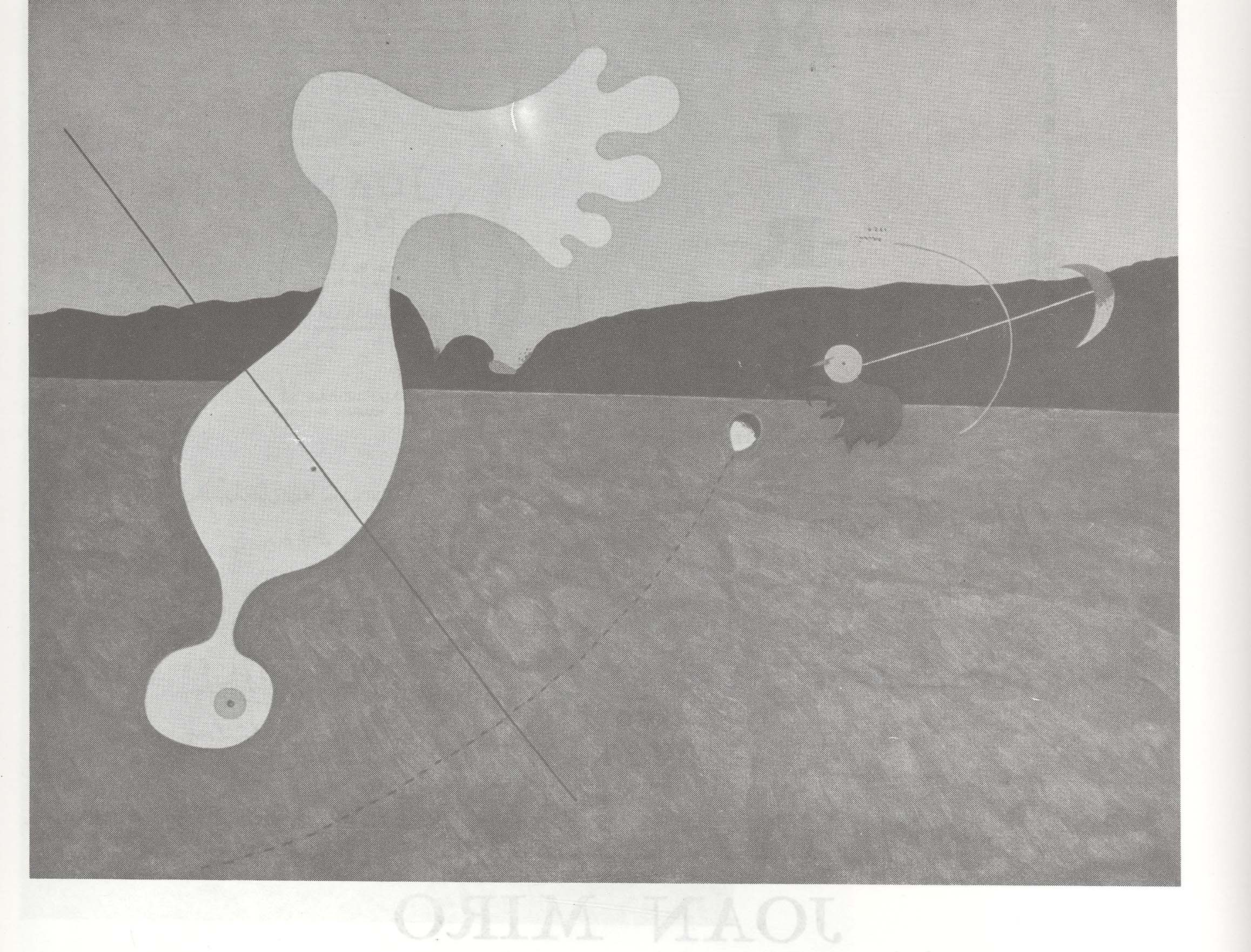
خوان ميرو

رسام الأحلام

ترجمة - محمد الدنيا

MIRO

ميرو - صورة شخصية



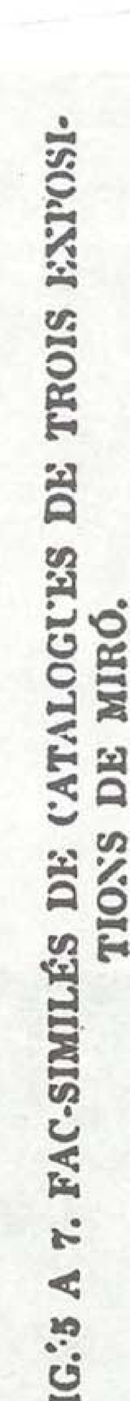
ميرو

(١٩٩٣) كانت سنة (ميرو) ، ولد منذ قرن ، ومات منذ عشرة أعوام ، وبهذه المناسبة ، انتشرت معارضه الاستعادية في اسبانيا وفرنسا ، التي نتعرف من خلالها الى هذا الفنان الذي نسجت أعماله بين الحلم واليقظة : [أسلوب جميل في حياكة اللوحة](١) .

الفنانون هم غالبا أقدر من يتحدثون عن زملائهم، وبعد (جياكوميتي) الذي قال عن (ميرو) انه .. [ليس بوسعه أن يضع نقطة دون أن يسقطها في مكانها تماما] و [انه رسام حقيقي الى درجة أنه يكفيه أن يترك ثلاث لطخات لونية على القماشة حتى تصبح لوحة] ، لم يعد يقال شيء عنه ، الا تكلفا . مع ذلك ، لانعدم المحاولة .

مع ذلك ، لانعدم المحاولة .

لا تليق بالفنانين الكبار سوى المعارض الكبيرة، وهذا أمر بدهي بالنسبة لميرو،مع معرضه الاستعادي الذي أقيم طيلة الصيف في جمعية [خوان ميرو] في برشلونة ، ولكن ، سرعان ما يجد المرء نفسه في حيرة ، ان عظمة (ميرو) جلية بقدر ماهي عصية على التعريف ، في القاعات الاولى ، عرضت لوحات ميرو عندما أصبح (ميرو) . وحتى ذاك الحين ، كان [فنانا محليا] ، تواقا الى معرفة ما يدور خارج منطقته ، غير أن ضيق اليد حال دون شده الرحال، ولم يدرك ، الا من خلال المجلات الفنية ، أن أسلوبه، الذي كان بعد مهجنا بالانطباعية ، لا يحمل الكثير



forta pictòrica **M** atèria

I mpregnada

d'una **R** efractibilitat

c **Ó** ngestionant

Catàlogue de l'Exposition Miró à Barcelone, 1918

GALERIE LA LICORNE
TABLEAUX MODERNES
21É, RUE DE LA BOËTIE

EXPOSITION



DE PEINTURES ET DESSINS DE

JOAN MIRÓ

du 29 Avril au 14 Mai

Tous les jours, de 10 h. à 6 h.
Le dimanche excepté

CATALOGUE ILLUSTRÉ
Texte de MAURICE RAYNAL

Prix 2 francs

Max Morise, Roland Tual, Mathias Lübeck, Pierre Naville, Georges Malkine, Jacques Baron, Michel Leiris, Roger Vitrac, Crevel, Paul Éluard, Benjamin Péret, Louis Aragon, Francis Gérard, Joë Bousquet, Marcel Noll, Robert Desnos, André Masson, Limbour, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Jacques-André Boiffard, André Breton, Max Ernst

VOUS
INVITENT
A VISITER
L'EXPOSITION

JOAN MIRO

qui aura lieu

à la Galerie Pierre

13, RUE BONAPARTE - DU VENDREDI 12 JUIN AU SAMEDI 27 JUIN 1925

VERNISSAGE VENDREDI 12 JUIN A MINUIT

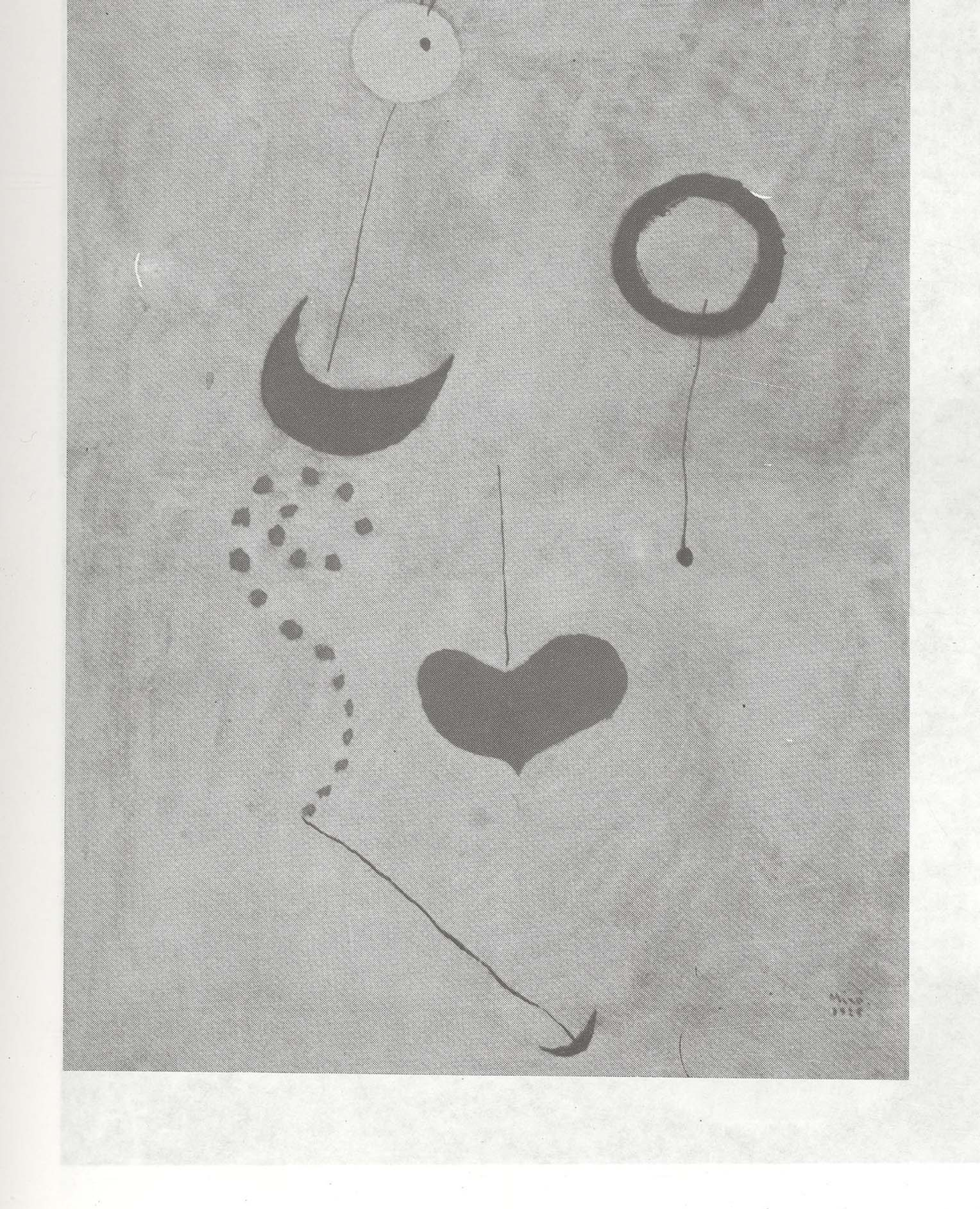
A page from the review *Minotaure* showing facsimiles from the catalogues of three Miró exhibitions.

ميرو

في طياته ، وعبرها أيضا ، اكتشف الحجوم التي حطمتها التكعيبية المتأخرة ، ثم ، وفي العام (١٩١٧) وصل (بيكابيا) الى برشلونة ، هاربا من الحرب ، وكذلك [روبرت دلوناي] ، ومعهما ، تغير كل شيء ، ولاول مرة ، كان ميرو على تماس مباشر مع الفن الطليعي ، واكتشف (ميرو) الذي أنهك نفسه في الرسم العسير وفقا للطبيعة ، (بيكابيا) الظاهرة ، الذي يرسم بسهولة بالغة تقريبا ، كأنه يلهو ، لوحات حديثة .

ميرو يلتقي ابيكاسو :

ستتأرجح أعمال ميرو كلها ، خلال عامي (١٩٢٣ - ١٩٢٤) في ساحة الانعتاق ، ونجح هذه المرة في



ميرو

في الاقامة في باريس ، حيث عثر على مرسم في شارع (بلوميه) كان (أندريه ماسون) جاره ، وبفضله اكتشف مائيات (كليه) ، وراح يتردد الى مجالس [بيير فيردي] و [ماكس جاكوب] ، و [تريستان تزارا] ، وكوّن هو نفسه شلة صغيرة مع (ماسون) و (أرتو) و (سالاكرو) و (ليريس) ، وآخرين ، منذئذ ، سيحتل الخيال مساحة فسيحة في أعماله ، لم يعد ميرو يرسم الا من وحي أحلامه ، وكان رأسه يتسع لها بمقدار خواء معدته ، كان الجوع [أسابيع كاملة من الجوع ما خلا بعض (التين) منبع هلوساته ، لقد أمضى سنوات من البؤس والبحث عن الخلاص بالرسم ، وحينها ، تبرعم اهتمامه بالحركة السريالية الوليدة ، حيث راى (بريتون) فيه أنه الاكثر سريالية بين السرياليين :

ورغم مشاركاته الناشطة في معارض الشلة ، وبالاخص عبر (كرنفال أرلكان) ، لوحته الرئيسية ، التي تصور عالما مصغرا يقطنه فيض من الاشياء الصغيرة والاشخاص دونما تحديد ، لم يشعر (ميرو) أنه سريالي حقيقي ، انه رسام أوسع مدى من ذلك .

لقد بدأ (ميرو) عهد جديد للرسم ، من خلال أعمال مثيرة على نحو بريء : سيرسم (ميرو) أحلامنا فعلا ، خلال ما يزيد عن خمسين عاما ، بريشة لا تجارى في رشاقتها ، وحيوية ابداعية لم تخنه قط ، وقد ادهشت فرادة اسلوبه أكثر من متابعة للحركة الفنية ، كالناقد [أوهو] ، الذي تحمل مع ذلك ، بلا ضعف ، صدمات ثورات بداية القرن كلها ، أما هذه المرة ، فانه لم يعد يفهم شيئا ، [كيف ينبغي



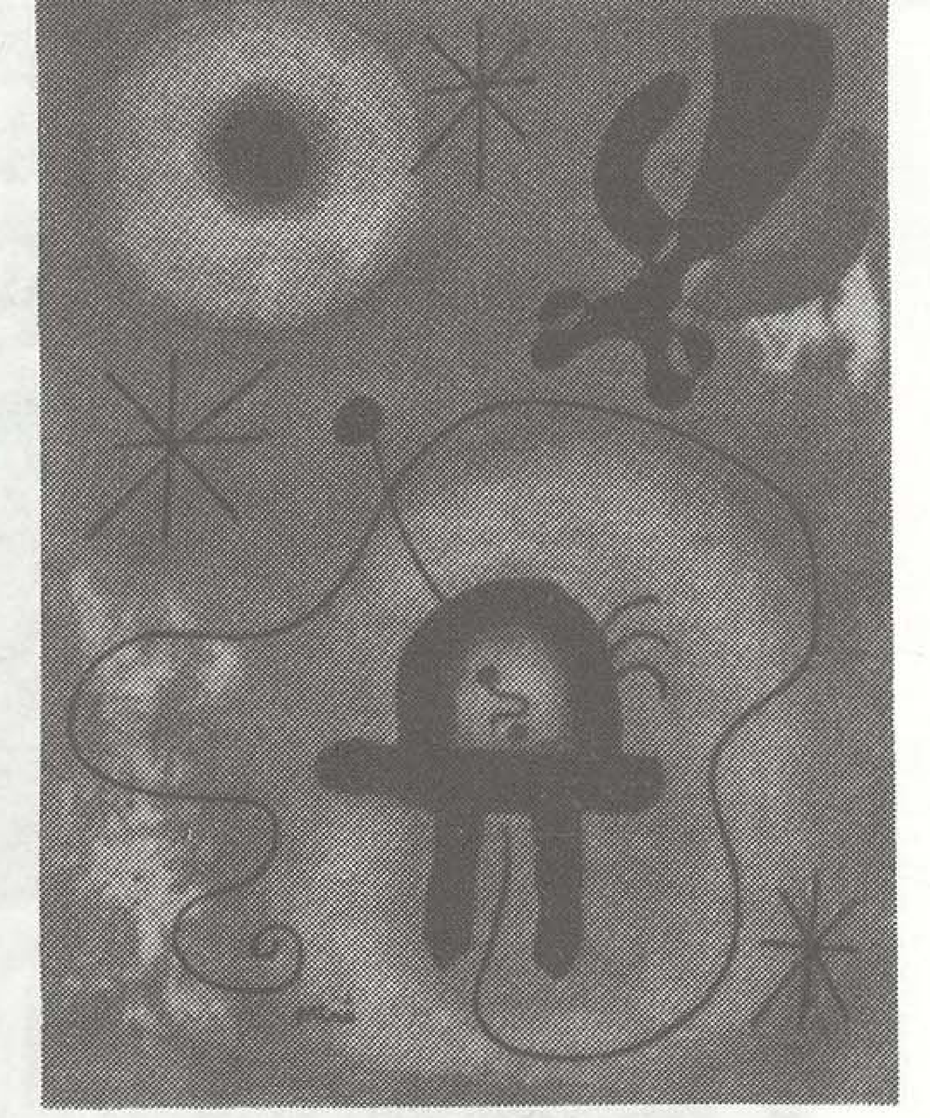
ميرو

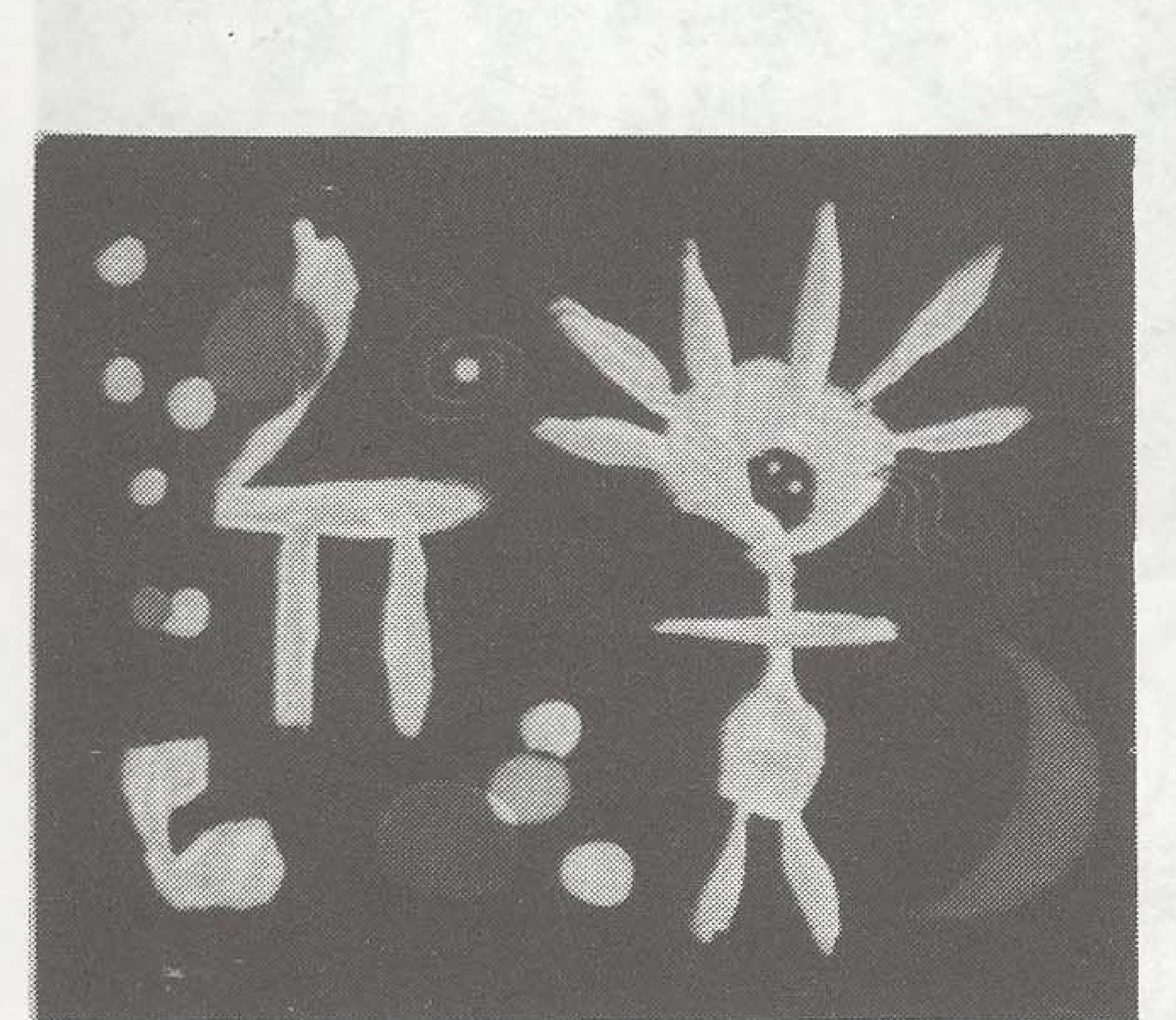
التصرف عندما يمثل شاب ، ذكي وضعيف الروح في الوقت نفسه ، مع لوحة بطول ثلاثة أمتار ، في ركنها العلوي الايمن بقعة زرقاء ، وخط حلزوني في ركنها الايسر ، وفي الوسط نوع من صفار البيضة المسيل ؟] يا له من موقف مربك بالنسبة ل [أوهو] ، واليوم ، بتنا نعرف جيدا أن لفن (ميرو) نضارة الخلود .

مظهر (ميرو) لا يعكس جرأة رسمه ، كان رجلا قصيرا ، وخجولا جدا ، صعبا فهمه ، في حضوره خفة الطير ، أو وزن تلك الحشرات احلقة في لوحاته ، في عينيه حكمة ، وفي مظهره قلق ، وحزن في ابتسامته ، من تراه يصدق تلك الاوجاع المتخفية خلف رسمه ، الابهج في هذا القرن ؟

بين (لافونتين) و (وولت ديزني) :

يقول (ميرو) عن نفسه : [طبعي مأساوي ، وصموت ، وان كان في رسمي شيء من الظرف ، فانني لم أسع اليه متعمدا] ، فضلا عن ذلك كان متحفظا جدا : لما وصل الى باريس ، عام (١٩١٨) كان قد سبقه اليها كاتالوني آخر ، ويروي ميرو قائلا : — [كان بيكاسو يسكن شارع لافوازيه ، لم أصادفه من قبل قط ، كان بوسعي أن التقيه ، غير أنني تعثرت بخجلي ، وحينما عرفت أني سآتي الى باريس ، ذهبت لرؤية أمه : [اسمعي يا سيدتي ، ان أردت ، يمكنني أن أؤدي خدمة لابنك ، فأنقل اليه شيئا من قبلك] و [حملتني بعض الحلوى ل (بابلو) ، وكان





علي أن أوصلها ، هذا التقيت [ببيكاسو] لاول مرة، وأصبحنا أصدقاء . الى الابد] .

وحط (ميرو) الرحال عند بيكاسو : كان ذلك ادعى للتذكير بفأرة تسربت الى قفص حيوانات متوحشة مع ذلك ، سيغدو ميرو أحد فناني عصره، المتفردين ، الذين لم يتأثروا (ببيكاسو) بل كان البون بين الفنانين شاسعا جدا : كان ميرو ، كالفنانين البدائيين ، وحرفيي القرى ، أو كرسامي كهوف ما قبل التاريخ ، الذين طالما شعر أنه قريب منهم ، يجهل الابعاد التي تسلسل الكائنات والاشياء وفقا لحجومها وتوضّعها في الرسم المنظوري .

كان فولكلوره فلكلور الأسطوريين ، في مكان ما بين (لافونتين) و (ولت ديزني) وفي هذا الحوار بين الحشرة والنجم ، والبحصة والمذنب، يمتزج القريب مع البعيد ، ويتعايش متناهي الصغر مع متناهي الكبر .

من هنا انبثقت تلك اللوحات ، التي نرى فيها الشواطىء المقفرة ، والآفاق المتحجرة ، في صمت مطبق ، والفضاء الخاوي من كل معلم ، فيما بعد ، سنشاهد هذا الفضاء وقد أثرى ، وسكنته ، حتى التخمة ، صور حلمية ، وطلاسم هي من بين أروع ما رسم في هذا القرن ، كما في (كوكبات) الشهيرة (١٩٤٠ – ١٩٤١) ، كان مرسم (ميرو) أشبه بمكتب اللقيات ، الذي كان يلقي فيه ، كساع لا يكل ، كل ما يلتقطه من الطريق : دمى مكسرة ، وقطع حديد ، وشوكات الطعام ، والصنابير .

لهذا كله ، ظهر (ميرو) كمن أدخل الى الرسم حق التجرؤ على كل شيء ، انه فنان عفوي ، وغريزي ، ويكشف لنا معرض رسومه في باريس ، هذه المرة ، أن أغرب لوحات (ميرو) كانت قد أعدت بدقة ، ان زخرفاته ، الاعمق تحررا في الظاهر ، ولطخاته الاكثر ارتجالا ، هي خاتمات تخطيطات تمهيدية لم تترك للصدفة أي مكان ، ذاك هو (عالم ميرو) . ولكم حاولت الدادية ، والسريالية ، والتجريدية استقطاب (ميرو) بل ، ومنذ وقت أقرب الينا ، اقتبست الشرائط المرسومة ، والخيال العلمي نقوشه الاثرية ، الامر بسيط جدا : ان رسم (ميرو) هو رسم طفل هبطت عليه النعمة .



المعجزة الكاتالونية :

عندما كان يطلب من ميرو ، الفنان الذي يتعذر سبر أغواره ، أن يعرّف نفسه ، كان يجيب : ـ [انني كاتالوني لدي حاجة عضوية الى أرضي ، وسمائها ، وشمسها ، كاتالونيا توطدت في دمي ، وأملت علي انفجار نورها] . وأيضا منذ العشرينيات ، كتب ميرو ، في رسالة الى الرسام « ريكارت » : [أريد أن أصبح كاتالونيا عالمياً] وأضحى كذلك ، مثل بيكاسو ، ودالي ، وغودي الذي يدين ميرو بالكثير الى أعماله المنحوتة وعبقريته الهندسية الفريدة ، التي جعلت برشلونة المدينة الوحيدة التي يسيطر فيها الخيال على النفوذ ، [بيكاسو] أيضاً [ولد في مالاقا ، لكنه تدرب في كاتالونيا عام ١٩٠٠] ، كان رساما مستبسلا مثله ، كانت أعمال الفنانين كليهما مزيجا عذب المذاق من الفن الطليعي العالمي والاقليمية الكاتالونية ، وكذلك دالي . ومع أن نظام فرانكو بعثرهم ، الا أن كل واحد فيهم كان يحترم فلكلور الآخر ، مع قاسم مشترك هو الافتخار بالانتماء الكاتالوني ، أي الانتماء الى المنطقة التي ظلت لزمن طويل جسر الاتصال بين الشرق والغرب ، والتي كانت أول مرتكز للفن الروماني .

المصدر :

Le Figaro Magazine No. 663

ميرو

المعلمون الصغار في الفن التشكيلي

ترجمة : ميخائيل عيد

اليوم الخريفي يتجهم في الخارج فجأة ، على الرغم من أن الوقت مازال مبكرا ..... بعد الظهر ، المطر ينهمر على الزجاج ، وكأن أحدا ما يدلق دلاء من الماء ، انه وقت مخيف ، فيما يخص النزهات ، لكنه رائع لزيارة معرض ما ، تستطيع أن تكون مطمئنا فلن يقطع الزبائن كل دقيقة حديثك مع التاجر ، وسيكون اهتمامه مكرسا لك كله .

وأقول صراحة : [ان التاجر لم يعرني أي اهتمام ، اذ كان وراء مكتبه الضخم ، منشغلا بمراسلاته ، وكي أكون دقيقا تمام الدقة ، فاننا لم نكن في المعرض بل في الطبقة الاعلى ، حيث كدست في المكان الفسيح لوحات وصلت حديثا ، ولم تصبح معدة للعرض حتى الآن ، بضع عشرات من اللوحات مسندة الى الجدار ، رحت أنظر اليها واحدة واحدة ، بشيء من السرعة حينا ، وبشيء من الانتباه حينا آخر .

اقترح علي صاحبها سعيدا بكونه سيستطيع أن يقرأ بهدوء كومة الرسائل التي أمامه ، قال :

– [اخرج ما يثير انتباهك وضعه جانبا] .

كنت أنا أيضاً مسروراً ، فمن المتعب أن ينتصب أحد فوق رأسك ، متعقباً كل ردة فعل تصدر عنك ، ويلح على اقناعك بأن هذه اللوحة جميلة جداً ، وأن تلك أجمل ، ولقد كتب أحد الناقدين أن سوق فن التصوير قد يكون الاعقد والاكثر خفاء من حيث هو [بزنس] ، وهذا صحيح الى حد ما ، لكن هنا كما في كل مكان ، يوجد باعة مختلفون ، ويوجد زبائن مختلفون أيضاً . أكثر المعارض مضايقة هو اكثرها انبساطاً ، مكان أو اثنان أو ثلاثة أماكن مترفة تعرض فيها دزينة أو اثنتان أو ثلاث من اللوحات في اطر محترمة مذهبة ، وعن سؤال : ماذا يمكن أن يعرضوا عليك ، يأتي الجواب عادة [هذا كل شيء] ، أما عن السؤال . ما الاسعار فانهم يقدمون لك لائحة أسعار مكتوبة على الآلة الطابعة ، واذا سألت عن (الحسم) الممكن فقد يكون الجواب هو هزة رأس سلبية ، أو قد تحظى – بعد احاديث طويلة – بجواب فيه الكثير من القرف ، حسناً ، حسناً ، عشرة بالمائة من أجل [إرضائك] .

في باريس وحدها بضع مئات من هذه المعارض ، لا أستوعب أحياناً ، كيف يمكن أن تقوم مثل هذه المؤسسات مع الاسعار العالية ، التي تطلب وندرة البضائع التي تعرض ، ومع ذلك تقوم . وقد يكون ذلك بسبب من ارتفاع الاسعار ، ان ثلاث أو أربع لوحات تباع في الشهر تضمن بقاء الشركة ، فمع المرض النفسي العام الناجم عن فقدان النقود لقيمتها فان توظيفها في قيم ثابتة ، ومع الارتفاع المستمر للاسعار في البورصات الفنية ، مع المبالغ الخيالية لدى كبار التجار ، ومع الايحاء المخدر [خذوا قبل أن تتضاعف الاسعار] الذي يؤكده مجرى الوقائع ، سوف يوجد دائما مشترون مستعدون لدفع المبلغ المطلوب من غير أن يطففوه كثيراً .

لكن الرجل الجالس وراء المكتب ، قرب النافذة ، وهو تاجر من طراز آخر ، كما انني زبون من طراز مختلف ، وكوننا قد تعارفنا أصبح يسر الامور اكثر فأكثر .

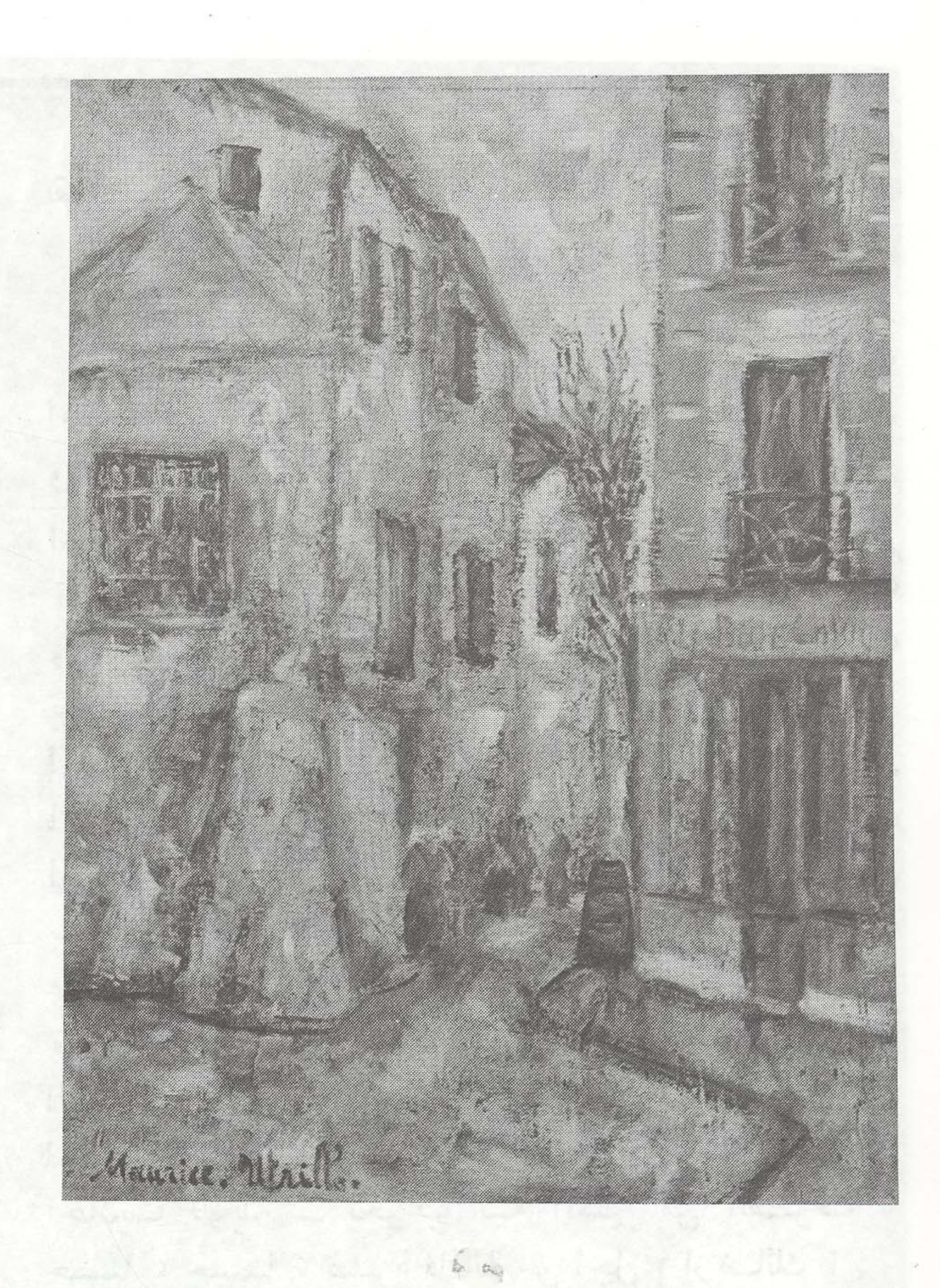
كنت قد سألته :

– منذ متى تدير هذه الصالة [غاليري] .

– منذ عشر سنوات .

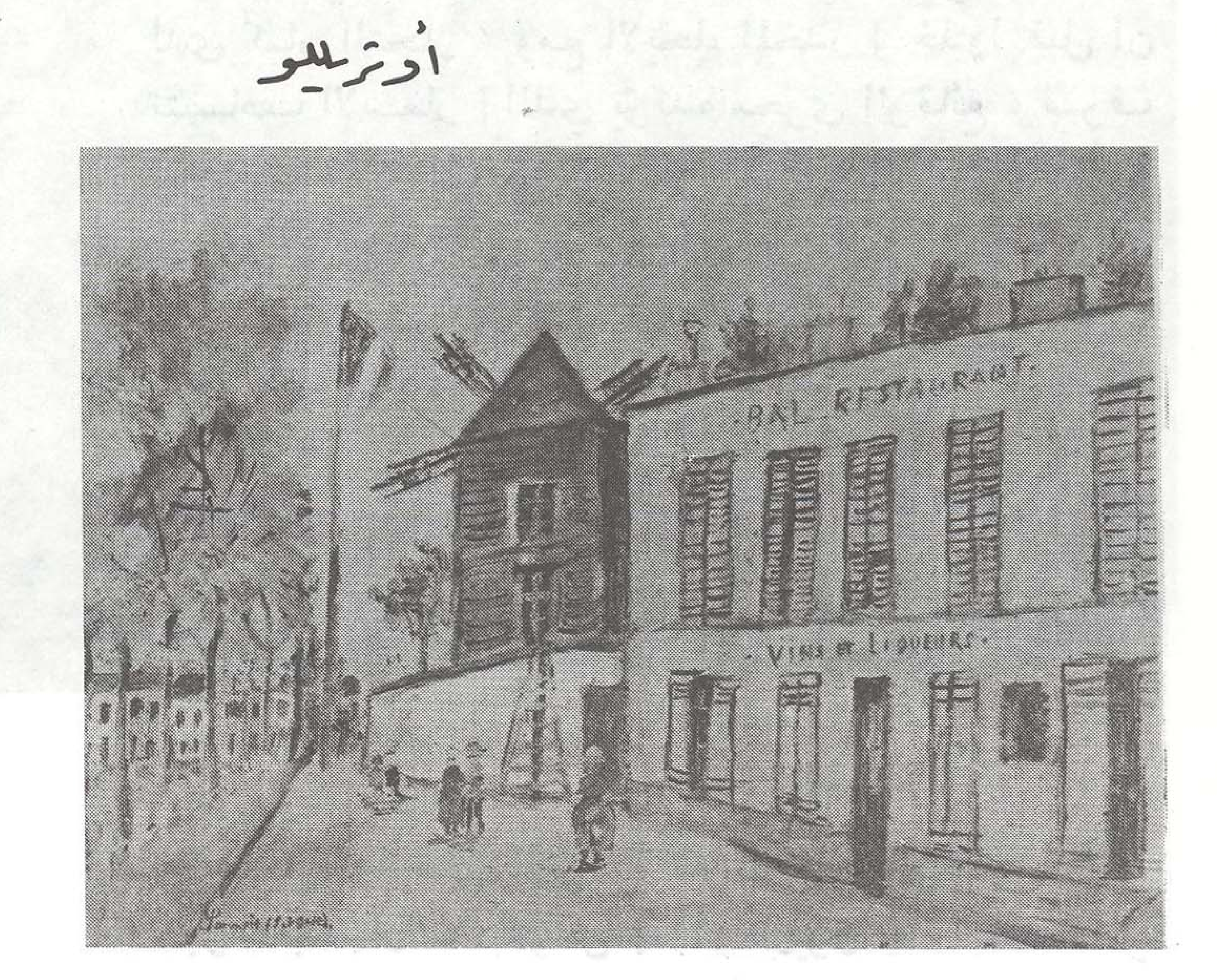
– وقبل ذلك ؟

– اوه ، قبل المعرض كان عملي مختلفاً تماماً ، تاجرت بسيارات الفرص [الاوكازيون] ، بعت اكثر



اوترلليو

أوترلليو



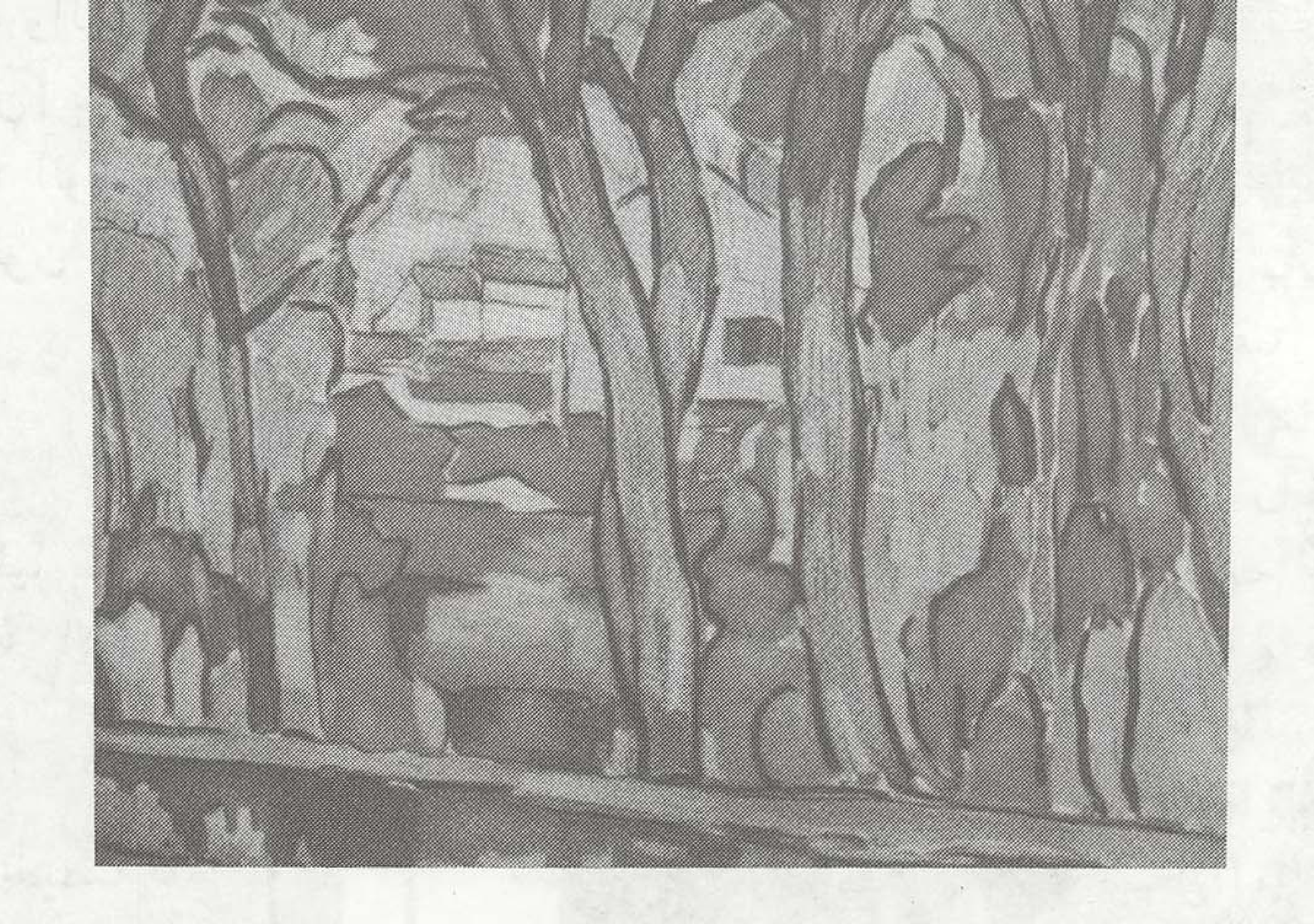
من ثلاثين الف سيارة ، هل تتخيل ذلك !
ـ وكيف تحولت الى اللوحات ؟
ـ حين بدأت أهرم ، السيارات كما تعلم ، عمل متعب .

ـ أفهم ، لكن لماذا اخترت اللوحات تحديداً ؟
ـ أحبها . لست أستاذاً مثلك ، ولا أفهم الكثير من الاشياء لكنني أحبها . طوال سنوات رحت أشتري كل ما تيسر لي ، وما رأيته ، جمعت مئات اللوحات ، من غير أن أقصد المتاجرة ، وانما لمجرد انها أعجبتني .
وذات يوم قررت أن تخرجها الى السوق ؟ .
ـ آه .. لا ! لم يتم الامر بمثل هذا اليسر ، ولو بدأت بتلك التي لي لافلست سريعاً ، لقد اسعفتني المصادفة .

وحكي لي كيف في حينه ، اذ ذهب الى (نيويورك) من اجل المعرض الدولي ، قد حل بين جماعة (ديوران ريول) حفيد تاجر الانطباعيين الكبير ، وصادقه .

ـ كان في الجماعة الناقد (غاستون ديبل) ولانهما كانا يتحدثان على الغداء ، وعلى العشاء حول اللوحات فقد ضقت ذرعاً ذات مرة ، وبكل حماقتي تباهيت بأنني امتلك لوحات . وسألني (ديبل) دهشاً : [أي لوحات ؟] فأجبته (لدي الكثير منها وهي متنوعة) والح في السؤال : [أجل ، لكن لمن من المؤلفين ؟] وقلت [أما هذا فلا أستطيع أن أقوله لك لأنني لم أعر اهتماماً للمؤلفين] وقال ساخراً [الا تهتم لطراز السيارة حين تشتري السيارات ؟] وادركت أنني أخطأت ، وقلت مبرراً ذلك [اشتريها باسعار زهيدة] قال ديبل [هذا يثير المزيد من الشك في قيمة صفقاتك] وربما كان قد أراد أن يخرجني من الجرح فأردف [اذا احتجت الى نصيحة ، في يوم ما ، بعد أن نعود ، تستطيع أن تريني مجموعتك] .
ـ هكذا ضمنت لنفسك مستشاراً فنياً .
ـ ايه ، قيل ذلك بقوة ، لم أكن في ذلك الزمن ، كما ذكرت لك ، قد فكرت في أن أقيم معرضاً ، لقد عذبتني فكرة أن أكون ما اشتريت سوى النفاية ، أو أن يكون لدي شيء حسن . ودعوت [ديبل] مرة ولبى الدعوة بطيب خاطر ، تفحص سريعاً اللوحات التي اشتريتها ثم أفرد منها ثلاثاً أو اربعاً وقال : [تستطيع أن تبيع ما تبقى كله لبائع العتائق في الحي ، أو أن تحرقه] [لكنني دفعت مالا] قال [أنت لم توظف مالك بل رميته] ثم أردف [اذا كنت تريد أن تشتري من غير أن تبدد نقودك ، فانا أستطيع أن أقدم لك بضع نصائح] .





فلامينك

فلامينك

ـ [حسن أنك وقعت على ديبل ـ قلت ـ فلقد وقعت على ناقد من الطليعة] .

كان [ديبل] نصيراً للتيارات القريبة من الواقعية وكان حديثنا يدور بعد وقت قصير من سقوط التجريدية سقوطاً مدوياً في البورصات العالمية .

هز التاجر رأسه ، وقال [لم يتهددني قط أن أمضي وراء الطليعية ، لست متخصصاً ، لكن هذا التصوير لا يقول لي شيئاً ، وتبعت نصائح (ديبل) وبدلا من أشتري عشر نفايات ، اشتريت مشهداً جميلا لمؤلف متمكن ، وكما ترى ، فانني لم اخطىء ، اليوم صار كل هذا اغلى كثيراً ، اذا لم نقل أن الاعمال الجيدة تصبح أندر فاندر .

قلت لـه :

ـ عليك أن تقيم تمثالا لديبل هذا .

ـ أليس هذا المعرض نصباً تذكارياً ، معرض كامل يغص باللوحات الرائعات ، تستطيع أن تشتريها بأسعار زهيدة .

حتى أنه يمكن الكلام عن زهد الاسعار ، لكن التاجر يبيع اللوحات ، وفق المبدأ الذي كان يبيع السيارات، وفقاً له ـ [إربح، قليلا، دورة مالية كبيرة] ومع مثل هذا تستطيع أن تتحاور حواراً أيسر من الحوار مع واحد من الانماط العنيدة ، الذين يرون أن اثباتهم لسعر على اللوحة يعني تحويله الى قانـون .

هتف بي مرة صاحب المعرض ، وهو يشير الى كومة من الرسائل ، والصور التي أفردها جانباً .

ـ ها هم يعرضون أشياء بأسعار خيالية ، أنت طبعاً ، لن تدفع مثل هذه الاثمان .

ـ لا أعرف عما يدور الكلام ..

ـ لن تدفع ، أنا واثق من ذلك ، اعرف اسعارك ومن يلزمك بأن تدفع ؟

آه ... أنا لا اشتري سوى الاشياء التي لها شأن مضمون ، او التي يتأخر قدوم من يشتريها ، مضى الزمن الجيد القديم ، البضاعة الرخيصة تصبح أندر ، قد تكون قد انتهيت ..

نهض كي يرى ما انتقيت ، واقتربت اللحظة الاكثر عملية ، لحظة الصفقة ـ لحظات المساومة .

سألت : كم يساوي هذا الوجه من (كاريير) ؟

غمغم التاجر وهو يذكر الثمن :

ـ لوحة جميلة جداً .

مثل هذه الملاحظات [لوحة جميلة جداً] [رسمة رائعة] و [عمل مدهش] يتلوها وفاقاً لعادة وظيفية حتى قبل أن يعرف اي عمل هو المقصود .

ـ وهذا الوجه الآخر من [ملري لورانسين] ؟

تنهد المالـك :

ـ الوجه الآخر ، يا للاسف ، له سعر مختلف تماماً . الاختلاف ليس اكثر من صفر واحد في الآخر .

ـ وانت ، ترى أن هذه اللوحة أغلى ، حقاً ، عشر مرات من لوحة [كاريير] ؟

ـ أنا لا أرى شيئاً ، لو طلبت مني ، لما وضعت لا هذه اللوحة ولا تلك في بيتي ، الاولى حزينة ، والثانية مصابة بفقر الدم ، الرأس الذي ميز [لورانسين] يشبه كل رأس آخر من [لورانسين] كلها لها هذه الوجوه [المبودرة] لكن ، ماذا تريد ، اليابانيون مفتونون بهذه الأشياء .

سألته بعد قليل :

ـ كم يساوي [أوتريلو] ؟

ـ انه غال ، آسف ، فحتى لي يبدو غالياً .

بعد تراجع ، مماثل ، أصبحت زائدة الامور الصغيرة الاخرى .

ـ [وكيزي] .

ـ شيء رائع ، ورخيص تماماً ، أخذته رخيصاً ، وهذا يعني أنك ستأخذه رخيصاً .

ذكر الرقم بنغم محايد، وكأن الكلام حول مثل هذه الامور الصغيرة غير جائز .

قلت كي أغيظه .

ـ ومع ذلك ، فان [كيزي] هذا أجمل من منظر [أوتريلو] أومأ التاجر غير متضايق :

ـ [هذا أحسن لك ، خذ اذن ، الرائعة الرخيصة واترك لي النفاية غالية الثمن .

نظر الي بما يشبه الابتسامة ، وقال شبه حالم :

ـ ايه ، لو أن لدي الكثير من الاشياء الرديئة من اوتريلو !

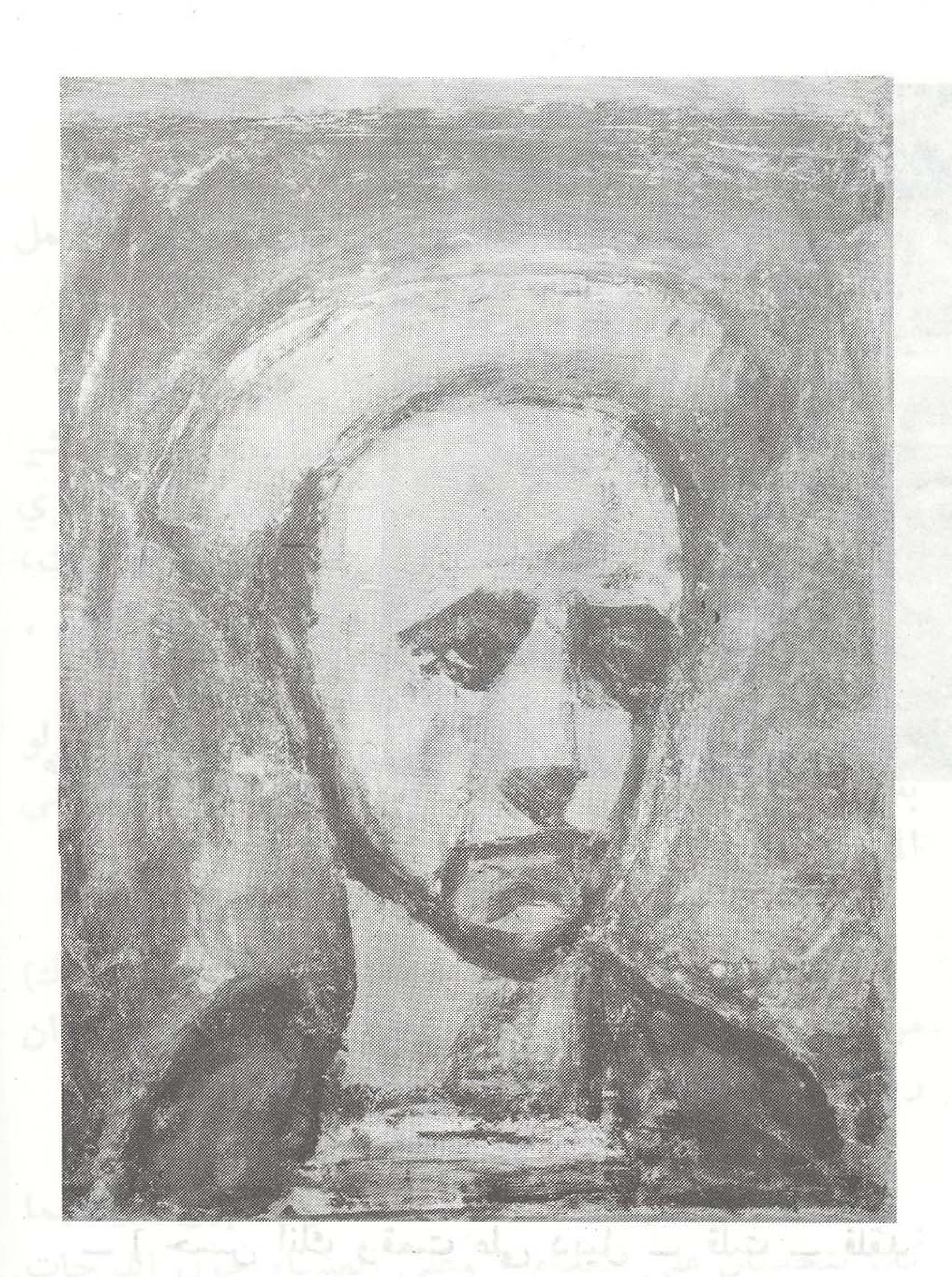
ـ لا ، لكنها رديئة حقاً ، انها من المرحلة الاسوأ من سلسلة منتجاته .

قال المالك :

ـ لو أنها من المرحلة البيضاء لكانت أغلى ثلاث مرات . فلنر ما اخترت غير ذلك ...

ورحنا نتابع تفحص اللوحات في المكان الدافىء المنار بمصابيح النيون ، في حين كانت السماء الخريفية القاتمة ، تصب في الخارج سيول الماء على المدينة .

[لو انها من المرحلة البيضاء] ، هو يعرف هذه الأمور على الرغم من أنه ليس أستاذاً ، أثمن ما لدى [أوتريلو] هو المرحلة البيضاء ، وأثمن ما لدى [ڤلامنك] الشقراء ، ولدى [كيسلنغ] يبحثون أكثر ما يبحثون عن مناظر طبيعية مع الزهر ، ولدى [فوجيتا] ـ عن خيال الأطفال ، و[مانغن] واحد من النوع الوسط ، يساوي أكثر مما يساوي عمل رائع من [سيريا] ، و [ديوران] واحد جيد ، لا يمكن أبداً ، أن يصل من حيث الثمن الى المتوسط لدى [غيومن] ، إن العنصر الأولي المفعم بسخافات أصول البورصة ، التي يعرفها كل تاجر عن ظهر قلب، هو الأهم جداً « للبزنس » ، الناجح من المهارة ، في



روووه

تمييز العمل الجيد من الردىء .

ـ أنت تضع ثمناً على لوحة [برياشون] ، هذه أغلى مرتين من ثمن اللوحة الأخرى ، وهي الاضعف من النواحي كلها ، أومأ التاجر حسب عادته ، وقال :

ـ هي الأغلى عندك ، خذ الجيد ودع الردىء لي.

قلت مصراً :

ـ لكن ، لماذا ؟

ـ لأن الأثمان لا تحدد من قبلي ولا من قبلك . الناس يفضلون [برياشون] في المرحلة الأخيرة ، وهكذا الحال ، هذا العمل الذي أعجبك وبدا لك غاليا سأبيعه في أسبوع ، أما الآخر ، الجميل والرخيص فقد يبقى عندي شهورا .

وكان صادقا مع نفسه ، بالطبع ، كما كنت صادقا مع نفسي ، فاذا أخذ مشهدا شتائيا فاتنا منفذا بمزاج رائق ، بسعر منخفض تماما ، وأهمل عملا آخر ، أكثر تأثيرا في خارجه ، لكنه أكثر سطحية، من غير أن نتكلم في الثمن ، ومع ذلك تبقى المسألة .

ـ المسألة تبقى خارج نزوات السوق ، وتخميناتها ، والتي ليست الأهم ، ما دمنا الآن غير ذاهبين الى السوق ، وتبقى المسألة ، بعد أن ندرس أي عمل غربي ، حول تاريخ الفن في القرنين التاسع عشر والعشرين ، وكذلك ما يشبه ذلك من القواميس المتخصصة ومن الموسوعات ، حيث ، رتب وفق خيال من بعض المؤلفين ، واعتبروا وحشيين تماما ، والاذعان لجاذبية [المواضة] المعبر عنها بذوق متخلف، إن المواقف النظرية ، والانحيازات الشخصية ، وكسل عقلي ، واطلاع مشكوك في أمره ، أو هو قاصر، ببساطة ـ والاسباب ليست واحدا ولا أثنين ، بل كل هذه الاسباب مأخوذة مجتمعة ، لا يمكنها أن ترضينا كتفسير ، لأن بعضها يحتاج بدوره الى تفسير ؟

إن الأمر لكذلك والحقيقة حاضرة ، فاذا ماحصل العديد من كبار المعلمين ، مع غض النظر عن تضارب التقويمات ، على مكان لائق ، وكان بينهم ـ الأكبر والأصغر ـ فانهم ضحية مثل هذا المصير ، حتى تبدأ تشك في جوهر حقيقة بعض المعايير ، التي مع أنها برجوازية ، هي الى حد ما ذكية ، وهذا لا يخص الفن العائد الى الزمن الأحدث ، حيث الانجذابات والأخطاء هي حقيقة ، وحسب ، بل هو يخص ظواهر فنية تعود الى عشرات السنين .

في عام [١٩٨١] في مزاد [كريستيس] على [صورة شخصية] ، لبيكاسو رسمت قبل ثمانين سنة تماما ، اذ كان الفنان في العشرين من عمره بيعت الصورة بستة ملايين دولار ، أما اللوحات المرموقة التي رسمها [يوجين كاريير] في الوقت نفسه مع نضج موهبته الكامل ، فكانت تساوي عادة قرابة ستة آلاف دولار ، أي أقل الف مرة ، وهذا يعني أن أسم [بيكاسو] لدى بعض العقول الكسلى قد استنفد فن عصرنا ، وهذا واضح جدا ، وتبقى الحقيقة مهولة ، فالأمر هنا لا يتعلق باحدى روائع (بيكاسو) بل بلوحة خالية من المقومات الخاصة ، وبمسألة عدم نضج موهبة كما أنه يعود الى أمور شتى .

ستة ملايين ، مع الذوق الموائم والصبر يمكن



كوروت

بمثل هذا المبلغ أقامه [غاليري] كامل يضم المئات من نتاجات عصرنا المرموقة ، لكن النقاد العبثيين ، يعارضون مثل هذا المعرض [الغاليري] الغني بلوحة واحدة وحيدة ، تعود كل قيمتها لأمر واحد تقريبا ، هو تاريخها ، والتوقيع الذي تحمله ، ويقولون لنا : إن نتاجات (بيكاسو) من تلك الفترة نادرة ، وان الأمر يخص صورة شخصية ، وأخيرا ... وما بعده أخير ان هذا هو [بيكاسو] .

إن تحويل الشخصيات الشهيرة الى [اصنام]، هو ظاهرة لا تسم بميسمها فن التصوير وحده ، انه يتخذ أشكالا أكثر مرضية في مجالات مثل الموسيقى الاستعراضية ، والفيلم ، لكن أمراض ((الموضة)) ، في هذه الميادين يمكن شرحها بسهولة أكبر ، لأنها تتعلق بالجمهور ذي المستوى البدائي جدا ، وهي



كروز

اقل ضررا ، لأنها تموت بمثل هذه السرعة التي تظهر بها ، إن المظالم في الفن التشكيلي تقوم لعشرات السنين ، وحتى القرون ، أما المسببون لهذه المظالم فهم في احوال غير نادرة ، مختصون ، يقول الزمن عبرهم كلمته الثقيلة .

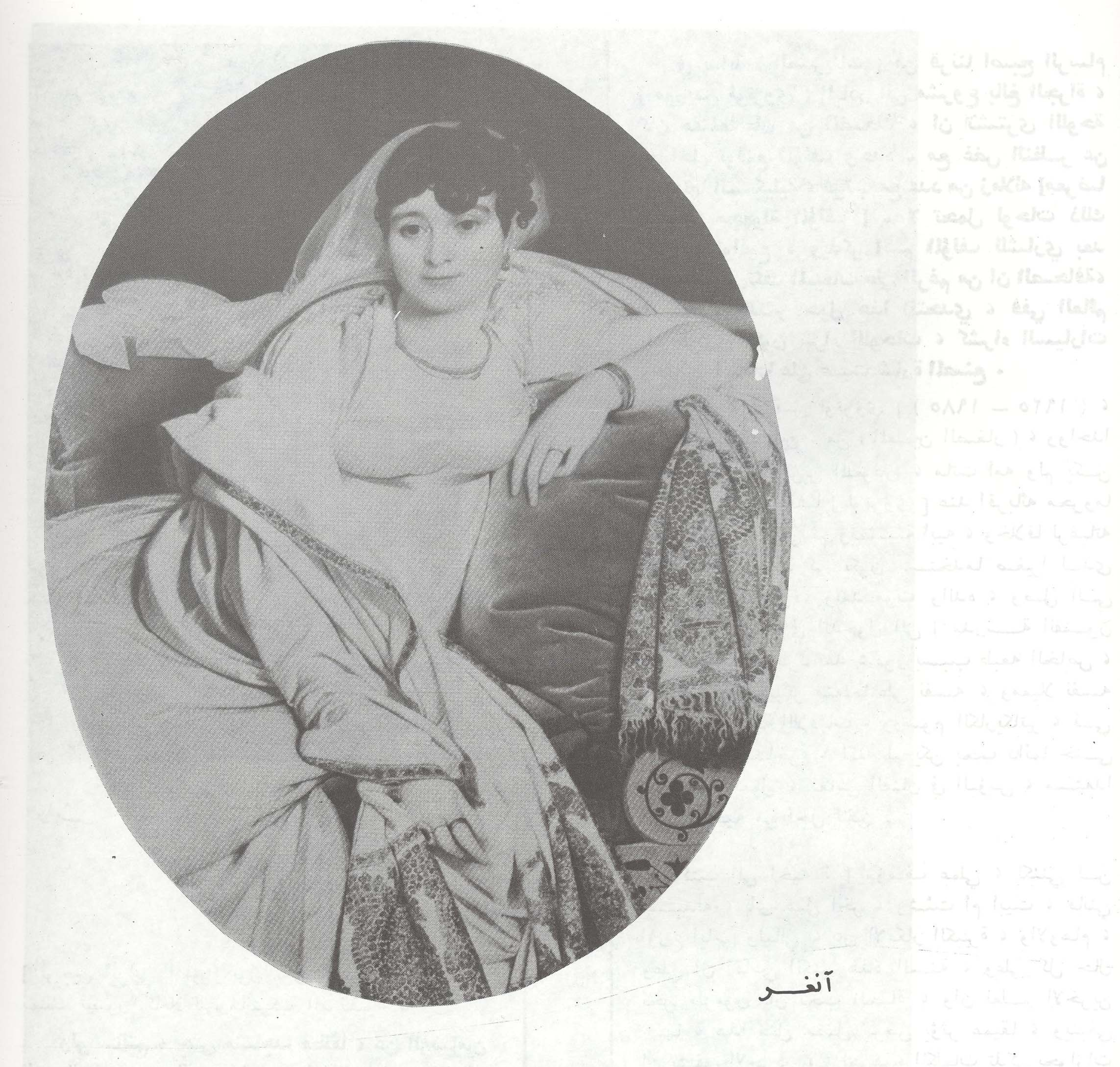
هذه النتائج تضغط بقوة خاصة ، منذ أن نرضي سلسلة ما ، ندعوه القمم الساحقة ، في تاريخ الفن ، ونشرع نسافر عبر مجالات معروفة قليلا ، ولكنها غير خالية تماما من الفتنة ، تزور احيانا متحفا ، تقف هنا وهناك ، أو تحث خطاك من جديد ، الى أن تصل فجاءة الى زاوية قصية في صالة خلفية ، وترى بغتة صورة [بورتريه] غير شهيرة المؤلف تعود الى الفترة المبكرة من عهد النهضة ، أو من عهد لاحق ، وتقف ـ ذاهلا ـ أمام الجمال البسيط لهذه الصورة الانسانية ، التي لم تكن جديرة حتى بأن توضع صورة عنها في دليل المتحف .

[المعلمون الصفار] تلك هي التسمية التصغيرية المطلقة ، على جماعة كاملة من المبدعين من قبل نقدة الفن ، وهؤلاء المبدعون من الصعب أن يقاسوا بالعباقرة ، لكنهم ليسوا من غير قيمة ، فيتم تجاوزهم بصمت مطبق ، المعلمون الصفار ، إنهم الصفار الذين يكتفى بايراد أسمائهم ، أما في الأعمال الأضخم فقد ترافق بعبارة ، أو عبارتين توضيحيتين ، للمختصين ميل خاص اليهم ، الجمهور الواسع لا يسمع بهم عموما ، وقد يرى أحد ما ، أن من الممكن أن توجد في نتاجاتهم روائع حقيقية .

أرى أن هذا النسيان الكامل ، أو شبه الكامل ، هو أمر واقعي ، إنه انتقاء لا مفر منه ، مارسه الزمن الذي لا يرحم ، والأدق أن نقول انه انتقاء ذاكرة الناس الكسولة ، وغير المبالية ، كتب [هنري ميشو] ـ [كل قرن يستطيع أن يضمن مجد عشرين شخصا] . و (ميشو) يشدد الأمور ، بطبيعة الحال ، اذا كان يقصد المرموقين في كل الميادين ، أما اذا كان يقصد هذا المجال المحدد ، أو ذاك ، فهو غير بعيد عن الصواب ، إن الفرنسي محب التصوير من المستوى المتوسط ، يصعب عليه أن يعد عشرين رساما فرنسيا كبيرا من رسامي القرن الماضي ، أما غير المحب ، وحتى لو كان يحمل شهادة عليا ، فقد يصعب عليه ان يورد لك اكثر من خمسة او ستة أسماء ، قد يكون من بينهم من لا ينتمي الى القرن المطلوب ، وقد ترد بينها أسماء من ليسوا فنانين .

عشرة قرون ، منذ أواخر العصور الوسطى ، حتى الآن مضروبة بعشرين ، تساوي مائتي اسم ، إن قاموس [بينيزيت] الذي يتناول هذه الفترة أساسا ، مكون من عشرة أجزاء سميكة ، تضم اكثر من خمسة عشر مؤلفا ، جمعوا نتيجة انتقاء مسبق ، التباين بين لوحة الواقع ، والبانوراما الموجزة المؤلفة من أجل العقول الكسلى ، هو تباين واضح ، . . الواقعي أن لا تكون خمسة عشر ألف أسم ضرورية إلا للاختصاصيين ، وحتى هؤلاء قد لا يتمثلون إلا جزئيا جدا من هذه اللائحة ، تبعا للعصر الذي أتناوله ، لكن قائمة من مائتي اسم هي قائمة مفرطة في محدوديتها ، ولن تتناول تنوع غنى تطور الفن في عشرة قرون . وكم هم في الحقيقة هؤلاء (المحبون) الذين يستطيعون أن يعددوا لك أسماء مائتي معلم ؟، والمحبون لن يتحملوا مسؤولية ضعف اطلاعهم ، ولهم كل الحق ، في أن يكونوا . . . أو لا يكونوا خبراء أما المتخصص ، فلا يملك مثل هذا الحق .

في زمنه ، قبل اكثر من عشرين سنة جاء الى



آنغـر

باريس [إيليا بتروف] أمضينا بضع ساعات في [اللوفر] ، ثم تعبنا من المشي فجلسنا في أحد المقاهي ، ثم أراد أن يرى بعض المعارض ، فمضينا الى الحي اللاتيني ، عبرنا مسرعين الصالات الصغيرة، اذ يبدو كل شيء صغيرا بعد أن تكون في اللوفر ، وفي أحد المعارض ، وما يزال قائما حتى الآن في شارع السين ، بقي [ايليا] طويلا أمام أحد مشاهد [ايزابي] لم يكن المشهد جذابا اطلاقا للنظرة السطحية ، فوضى من السطوح العارية ، مبنية من سلم أرضي أحادي اللون ، لكن بدرامية متوترة تذكر بلوحة ما من لوحات [رمبرانت] .

غمغم [إيليا] أخيرا حين قرر أن يمضي :

ـ شيء مدهش ؟..

وتعبنا أيضا فجلسنا في المقهى القريب ، وحين نهضنا كي نذهب ، سألني رفيقي :

ـ حان وقت الاغلاق ، آ ؟

ـ ثمة أيضا نصف ساعة ؟

ـ فلنعد اذن ، أريد أن أرى ذلك المشهد مرة اخرى ، وعدنا كي نتملى عمل [إيزابي] بعد كل ذلك الوقت الذي أمضيناه في [اللوفر] .

المعلمون الصغار ، لكننا إذ نتعرف الى لوحات


داڤيد

[يوجين ايزابي] أو [بول يوي] فاننا نستطيع أن نمتلك تصورا كاملا للرومانتيكية الفرنسية .

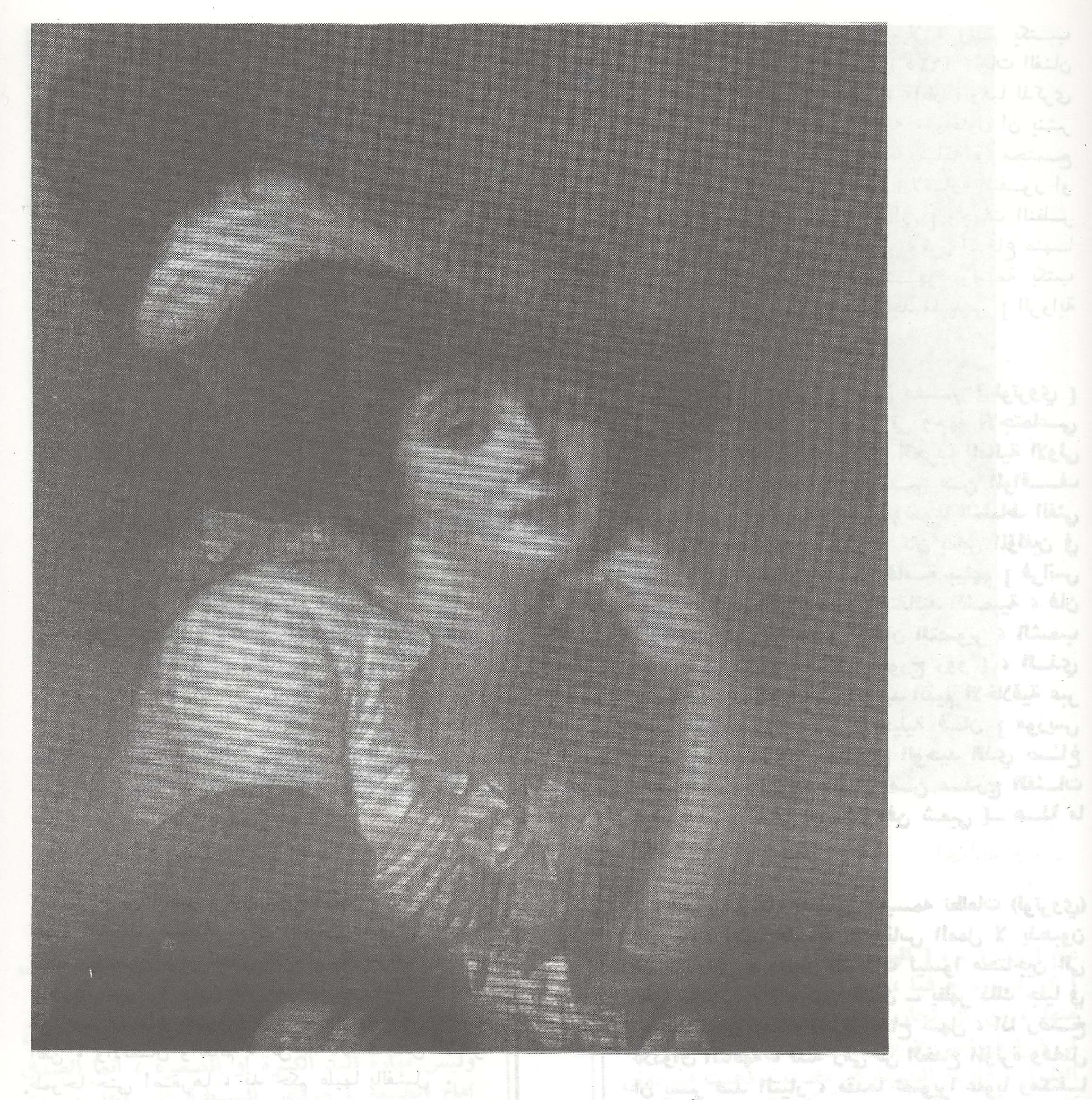
ولو سألتم ، حتى مشاهدا مطلعا ، عن الرسامين الرومانتيكيين ، فانه قد لا يستطيع أن يشير لكم الى اسم آخر غير اسم [دولا كروا] ، ولكن [دولا كروا] ليس رسام مشاهد ، والعنصر المشهدي في لوحاته ليس ، قطعا ، أكثر من خلفية ، أما [ايزابي] و [يوي] ومع العديد من الرسوم التافهة ، فقد قدما مشاهد فاتنة من حيث الظرف ومن حيث التصوير ، لو ان هذه الاعمال الابداعية كانت موقعة من قبل [كورو] ، لكانت موضع الاعجاب وموضوع العديد من الشروح الطويلة ، ومع انها تفوق العديد من نتاجات [كورو] فانها لا تستطيع أن تسعد ، بمثل ما تسعد به تلك من استحسان ، وذلك لأنها موقعة من [كورو] .

في بداية (العشرينات) من قرننا أصبح الرسام [موريس لوترو ي] المبادر الى مشروع بالغ الجرأة ، كان مقتنعا بأن من المضحك ، أن تشترى اللوحة من أجل توقيع المؤلف وحده ، مع غض النظر عن جدارتها التشكيلية ، فرتب مع عدد من زملائه [معرضا للوحات مجهولة المؤلف] ، لا تحمل لوحات ذلك المعرض تواقيع ، ويذكر اسم المؤلف للشاري بعد الشراء ، لم تكف المبيعات على الرغم من أن الصحافة ، قد نشرت الكثير حول هذا التحدي ، ففي العالم البرجوازي يكون شراء اللوحات ، كشراء السيارات والعطور اعتمادا على صيت شارة المصنع .

صار [موريس لوتروي] (١٩٨٥ — ١٩٢٥) ، واحدا من المحدثين ، من (المعلمين الصغار) ، وواحدا من الفنانين المتأخرين الملعونين ، ماتت أمه ولم يكن قد بلغ الشهر ، نشأ [لوتروي] عند أقربائه محروما دفء القلب ، ومن ثم وبمشيئة أبيه ، وخلافا لرغباته أرغم على أن يعد كي يكون مستخدما صغيرا لدى كاتب عقود ريفي ، وبعد موت والده ، وصل الى باريس ، ونجح في الدخول الى [مدرسة الفنون الجميلة] لكنه طرد بعد شهور بسبب طبعه الخاص ، ظل يهتم بالتصوير متعلما على نفسه ، ومعيلا نفسه عن طريق كتابة اللافتات ، ورسوم الكاريكاتير ، في المطبوعات الساخرة ، لكنه لم يكن يحب دائما حتى مثل هذا العمل ، فعاش الفنان في البؤس ، مستعدا لكل تضحية من أجل الفن .

كتب الى اخيه : [مؤسف عملي ، لكنني لن استبدله ، بأي عمل اخر ، وشئت أم أبيت ، فانني أوزع أيامي وليالي ، بين الافكار الكبيرة ، والاوهام ، وعلي أن أقاسي الكثير هذه السنة ، وعلى كل حال نحن ملزمون بان نحب الحياة ، وأن نعلم الاخرين حبها ، هذا مثل مصل مرض يؤثر عميقا ، وينبغي أن يشفي الاخرين] ، ان هذه الكلمات تذكر بحوارات [فان غوغ] المؤثرة ، وليس هذا مصادفة ، ان دراما [لوتروي] في الكثير من الجوانب ، تشبه دراما الهولندي الكبير — السعي غير المجدي كي تكون مفيدا للناس الذي ليسوا بأي حاجة اليك ، وهم يمرون من غير أن يروك .

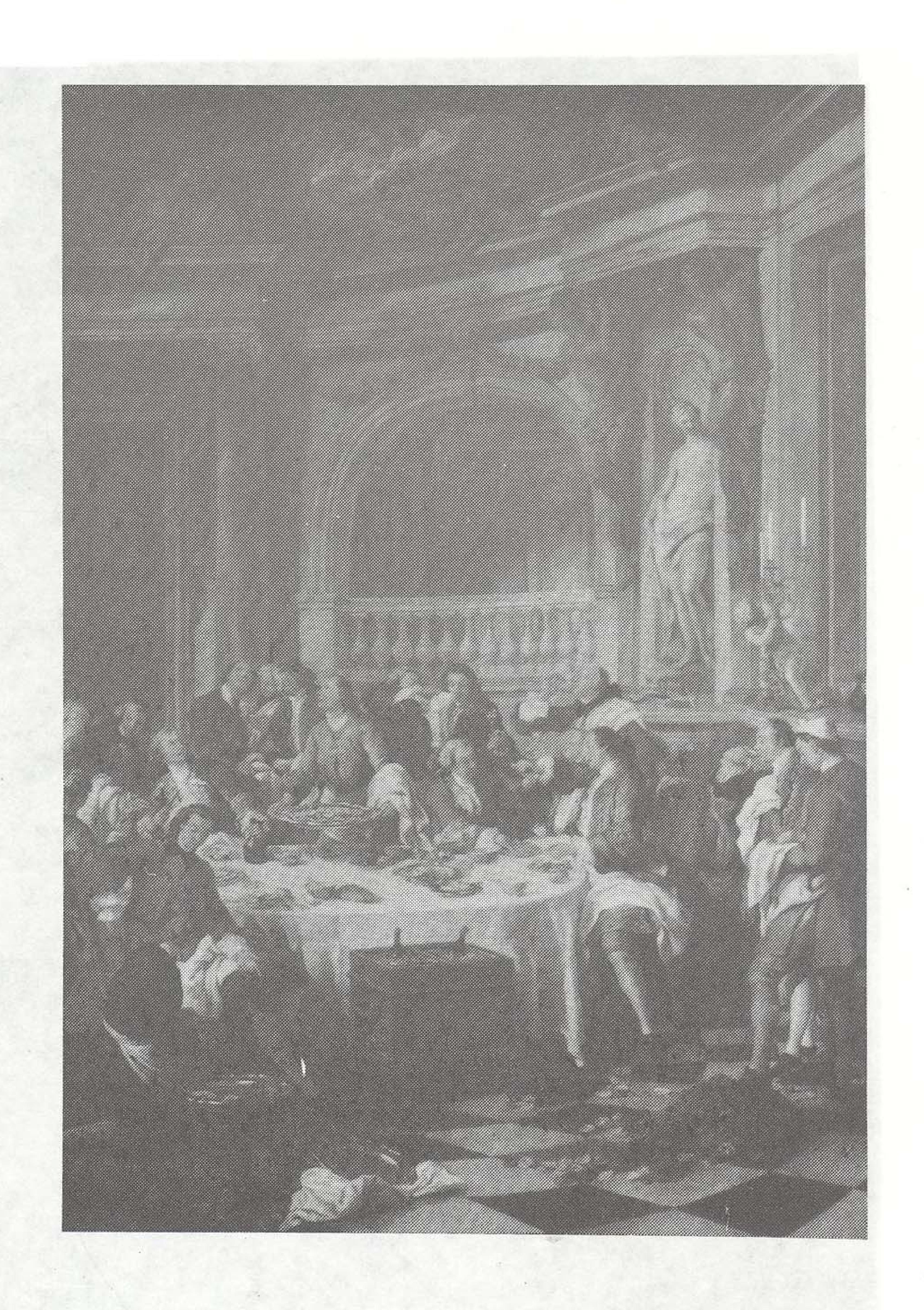
عند انفجار الحرب العالمية الاولى كان [لوتروي] مقتنعا بأن الحرب شيء رهيب ، فرفض الالتحاق بالثكنة ، وهرب الى ايطاليا ، وبعد التسكع طويلا هنا وهناك تعرف الوحيد الى امراة خيل له أنه يكتشف لديها تعاطفا ، بعد بضعة أيام أسلمته الى



جان باتيست غروز

الشرطة ، وصل [لوتروي] الى السجن حيث أمضى قرابة السنة ، منتظرا كل يوم أن يرمى بالرصاص ، لفراره ، هذا العذاب العصبي المستمر ، انتهى أخيرا بفضل عواطف الطبيب ، الذي كلف بتبيان الوضع العقلي للسجين ، وأعلن أن الفنان مريض نفسيا فأطلق حرا .

سنوات ما بعد الحرب كانت استمرارا للبؤس ، وللامال الكبيرة . لقد بنى [لوتروي] بنفسه تخشيبة عند حاجز بري [سان جيرمين] جعل منها مرسما راح يرسم فيه محموما ، وظل جائعا برباطة جأش ، رسائله في هذه المناسبة تذكر برسائل [فينسنت] الى [ثيو] . — [اتغذى على الارز وحده] و[يكفيني



جان فرانسوا لوتروي

كيلو غرام من الخبز وقليل من الفاكهة] ، ومع ذلك كانت الخطط ضخمة ، ان التعس الذي لا يعرف كيف سيمضي اليوم التالي ، يحلم بأن يرسم رسوما جدارية كبيرة ، وأن يعد معرضا لبورصة العاطلين عن العمل ، وأن يصوغ وينشر ، وجهات نظره في الفن ، والانسان والعالم ، كل بداياته ، من الاكثر طموحا حتى أصغرها ، قد حكم عليها بالفشل .

لم يحلم [لوتروي] بالنجاح الفردي ، بل بانتصار وجهة نظر فنية ، لقد رأى أن الفن ، يجب أن يقدم الى الفئات الواسعة وأن يربي في النفس الجمال والحقيقة ، ثمة في غيريته شيء مغناطيسي ، وليس عجيبا ، قطعا ، أن شابين مثاليين اخرين قداقنعتهما براهينه ، وهكذا أقام [لوتروي] و [كريستيان كايار] و [يوجين دابي] مدرسة [بري سان جيرفي] التي رسخت مبدأ الفن الواقعي ، والشعبي روحا ، لم يكتب للمدرسة أن تعيش طويلا ، ولم يكتب لصاحبها ذلك أيضا ، ففي عام (١٩٢٥) مات الفنان وقد أصيب بمرض سيء ، بقي [فايار] وفيا لذكرى صديقه ، الذي أورثه كل لوحاته ، وحاول أن ينشر قضيته ، ثم تبين أن هذه المهمة شاقة في مجتمع يكفي فيه ذكر كلمة [واقعية] لاثارة النفور أو السخرية ، ولم يخن [يوجين دابي] وجهات النظر الديمقراطية ، لكنه ترك التصوير وقرر الدفاع عنها بالقلم ، وحظي بعد سنوات بشهرة واسعة بكتب مثل [فندق ديو نور] وأصبح جد ما يدعى [الرواية الشعبية] .

ليس هدفنا الاشفاق على مصير [لوتروي] الماساوي بل هدفنا أن نشير الى وجهه الاجتماعي والجمالي ، فالفترة التتي تلت الحرب العالمية الاولى تسجل ابتعاد التصوير الفرنسي عن المواقف الديمقراطية ، فالشعب ليس موضوعا للنشاط الفني ولا لاعادة الخلق الفني ، واذا كان بعض المؤلفين في ميدان (الغرافيك) والاعلى قامة بينهم [فرانس مازريل] - قد ظلوا يتابعون التقاليد الشعبية ، فان الكلام قد قيل بفجاجة في ميدان التصوير ، الشعب خارج اللعبة ، وباستثناء (جورج روو) ، الذي سعى بطريقته الخاصة الى توكيد القيم الاخلاقية عبر المواضيع المعاصرة ، او الانجيلية فان [موريس لوتروي] هو الرسام الفرنسي الوحيد الذي صاغ بوضوح مهمة اقتراب الفنان من مدرج الفئات الواسعة - [أسعى الى خلق فن شعبي] - هذا ما أعلنه .

لقد وسم هذا الشعبي بميسمه تطلعات (لوتروي) وقد حدد أيضا ماساته : فاناس العمل لا يذهبون الى المعارض ، وتجار اللوحات ليسوا محتاجين الى الفن الشعبي ، لقد فهم الفنان - يظهر ذلك جليا في رسائله - أن بامكانه احراز نجاح سهل ، اذا رضخ للاذواق التافهة ، لكنه رمى فن الخدع المؤثرة وفضل ان يسير ضد التيار ، مقدما تصويرا عفويا ومكثفا للمعاناة ، هذا التصوير ليس مقتصدا ، لا فاتنا سطحيا ، بل هو نثري وفظ ، فيه ما يكفي من الجد، صريح ورتيب فج ، فلا يعجب به جمهور تضايقه درماتيكية اليومي ، ويفضل الفتنة الديكورية على الوضوح .

عدم رغبة الفنان في ان يخدم الزبائن الاغنياء ، وعدم قدرته على ايجاد طريق نحو الشعب ، تلك هي اسس آليات الدراما ، كتب [لوتروي] الى اخيه



دولاكروا

عام (١٩١٤) ، [الوحدة تزنقني] ثم قال فيما بعد [كم كنت ، حرفيا ، ممدودا الى الحياة على صليب منها ، من كل تجاربي وشقاءاتي واندهاشاتي بقيت لي المرارة وأسى لا يحد ، ادمتني كل التعاسات القلبية . فالايام الجميلة قد مضت ، ذهبت من دوني كل شيء الان ضائع ، حتى من قبل أن يولد ، ليست لدي ولو ذكرى للعزاء] .

سنخطىء اذا ظننا أن الكلام متعلق بشفاء بكاء فاشل ، ان الذين عرفوا [لوتروي] قدموه جميعا لنا على أنه هادىء ، مطمئن سليم الجسم ، طيب القلب نبيل غير مبال ، تعود احتمال الشقاء مشغول بفنه ، وبالمشكلات الانسانية الكبيرة ، واذا جاء زمن وقوم فيه المبدع كمختص فسوف يكون (لوتروي) بين قلة من الذين سيظلون يعتبرون أنه سوف يبقى انسانا ايضا :

[ان ما يصنع فرادة الفنان ليس العبقرية ، وليس مهارة اليد الكبيرة أو الصغيرة ، انما الصدق أمام الطبيعة ، ورفض السيطرة على أحد سوى الذات ، الفنان هو قلب جريح دائما ، هناك حيث المزيد من الشعور يكون ثمة المزيد من العذاب، لكن [فنان] يعني ايضا عمل الفكر الدائب ، وتهذيب الضمير ، ولزوم ان تكون طيبا ، ومستقيما ، أن تعمل الخير ، الخير وحده] .

ان انسانا ، له مثل هذه القيم الأخلاقية ، سيكون صعبا عليه أن يحرز النجاح في مجتمع معاد للاخلاقية الحقيقية ، لقد نجا [لوتروي] من الاعدام ، لكنه



دولاكروا

لم ينجح في الفرار من الكارثة ، وكاكثر اخوانه في المصير تلقى تسليمه بالموت ، وثمة أيضا اعتراف مازال متواضعا ، مع أن سيرة الفنان قد دونت في أكثر المراجع ، وفي قوائم أسعار اللوحات في (البورصة) لكن الاعتراف به يتنامى ، ان مصير [الملعون] يوقظ الفضول دائما ، خصوصا حين يكون الملعون قد رحل لم ترفع اللوحة في الواقع الى الحد الاقصى ، وفي نشر بطريقة ما اسمه [قاموس التصوير الحديث] ، [لفرنان هازان] ، سنبحث عبثا عن اسم [لوتروي] ، وعلى حساب ذلك ستجدون أسماء عدة عشرات من الطليعيين الذين لم يدخلوا تاريخ الفن ، ولن يدخلوه أبدا ، فهو آهل كفاية ، ولن يقدم ملاذا لقصيري العمر جدا .

قال كريستيان كايار بعد أن عرّف [لوتروي] ، ان هذا الرجل يصبح مشهورا يوما على انه اعظم فناني العصر ، لم يحدث ذلك ، وقد لا يحدث ، لكن فن لوتروي الذي ابدعه في حياة قصيرة جدا ، وغير صالحة بتاتا للابداع ، سيعتبر أكثر فاكثر ظاهرة لن تتكرر ، من ظواهر السنوات العشرينات ، صورة وحيدة لبطل تراجيدي ، قرر الا يخدم خيرة الشخصي بل الخير العام ، لا الازدهار بل الخير ، ورضي بان يدفع الثمن الباهظ الذي تدفعه كل جسارة .

أهي ظاهرة لا تتكرر ؟ يرى مؤرخو المدرسة الباريسية أنه واحد من كثيرين لا أكثر ، وهم كثيرون حقا ، أورد [ريمون ناسانتا] في بحثه المكرس لمدرسة

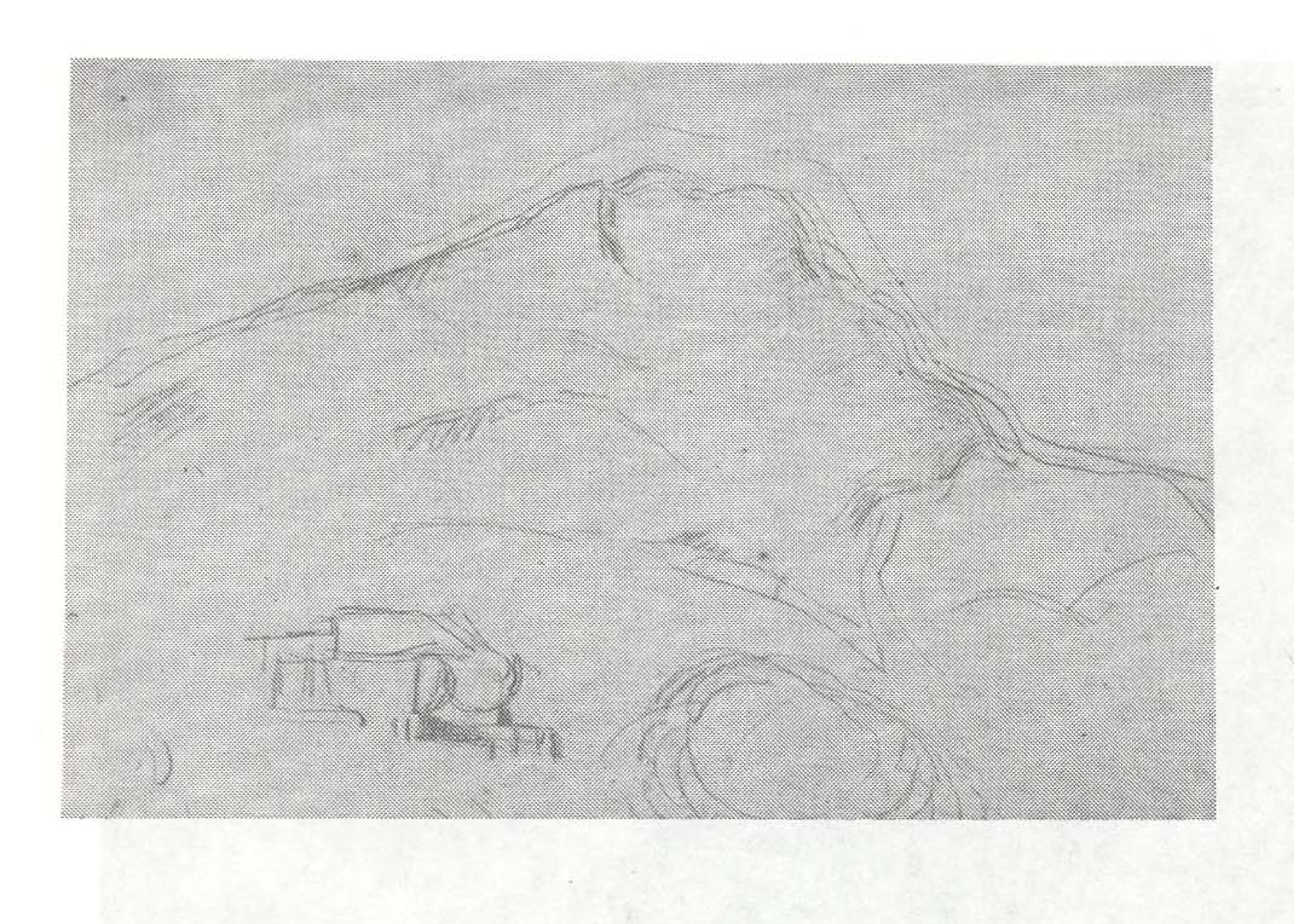


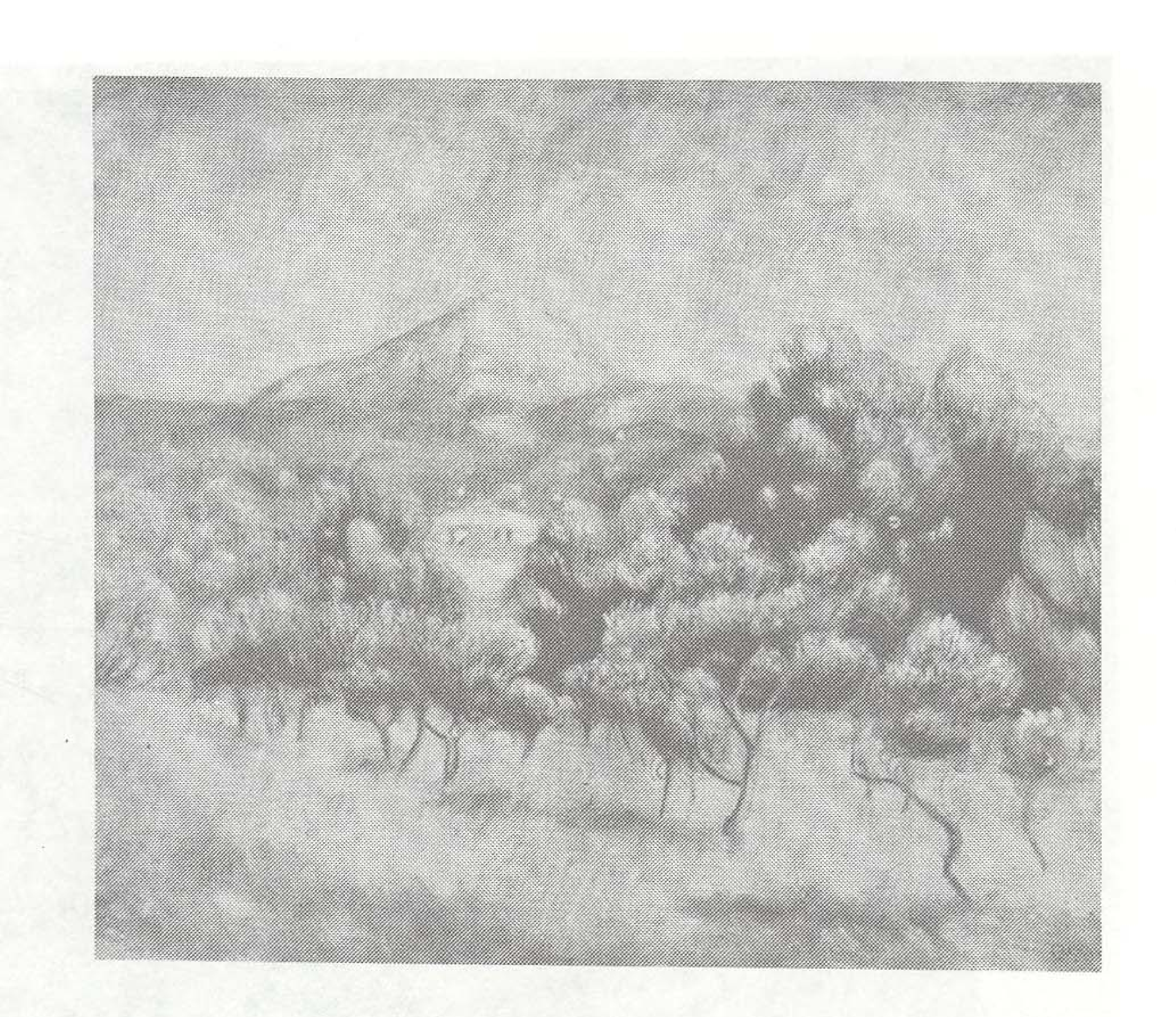
الصورة والرؤية - ڤان غوغ

باريس ، ملحوظات سيروية لقرابة [٤٨٠] فنانا ، من غير أن يعنى بأكثرية فناني الغرافيك والنحت ، فاذا أخذت بالاعتبار انه في الفترة المعنية قد عمل في باريس أكثر من مائة الف فنان فان اختيار [ناسانتا] يكون صارما ، ومع ذلك من يستطيع ان يتذكر [٤٨٠] اسما ما لم يكن ذلك لازما لعمله ؟ يذكرون قرابة دزينة ، من زعماء التيارات في أحسن الحالات ، ودزينة اخرى من المعتبرين [مستقلين] ، من غير أن نتكلم على مدى تعبير الانتقاء عن جدارة المبدعين الواقعية ، الاخرون يمرون مع صنف المعلمين الصغار أو حتى مع المؤلفين الذين لا قيمة لهم .

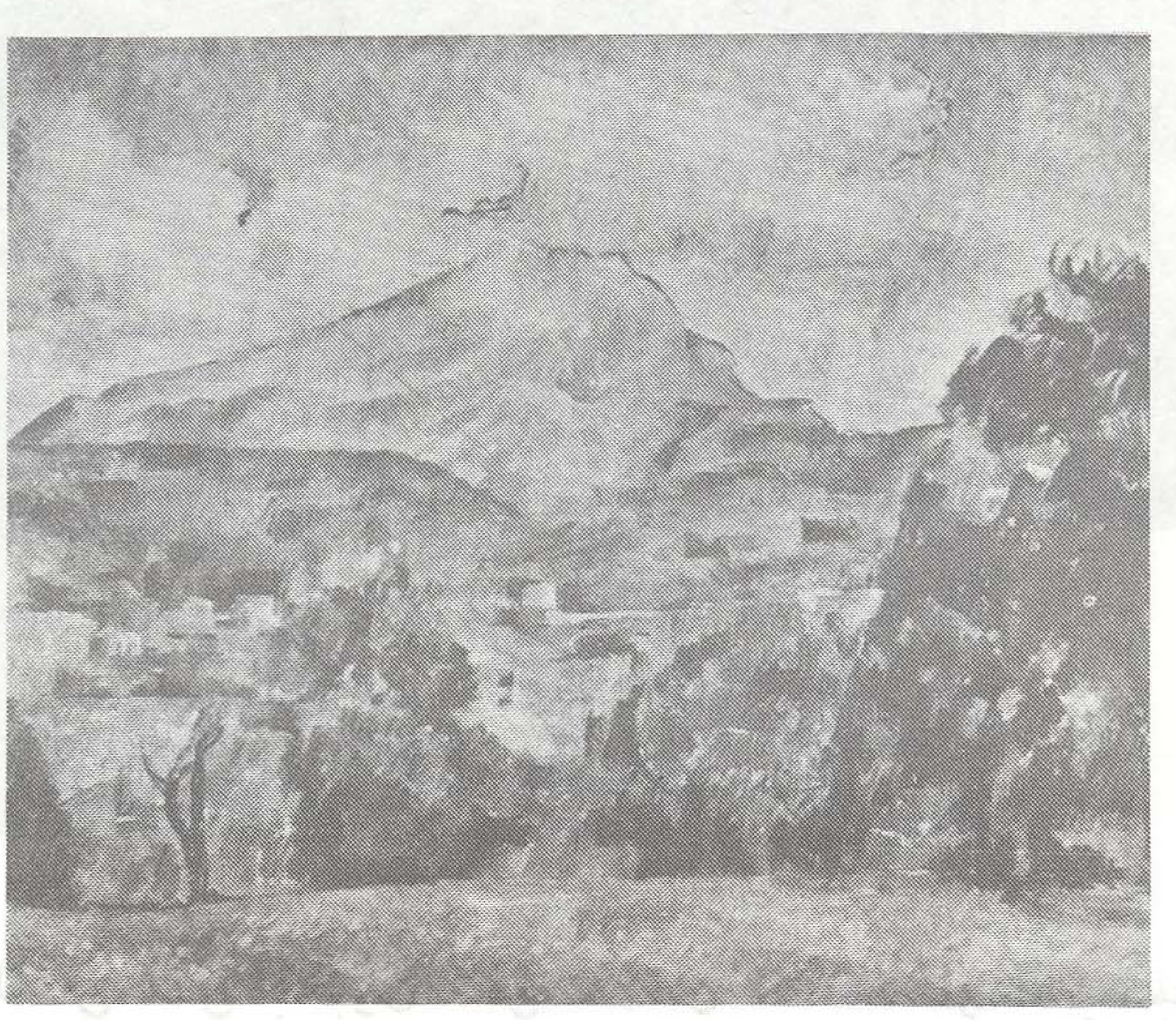
لو كان واجبا أن نستعرض الأذواق الشخصية والادراكات ، لاخترت على الاقل ربع المبدعين الذين أشار اليهم [ناسانت] لأضعهم في مرتبة متقدمة ، ويخيل لي أن في وسعي أن أعلل وجودهم هناك . ومن الطبيعي أن يختار آخرون غير ذلك ، واذا كان هؤلاء الناس ممن يحبون الفن ، فان العدد سوف يصبح أقل ، وكما في كثير جدا من الاحوال فان الأمر يتعلق فعلا بالموهوبين والمميزين بخصوصيتهم ، الذين لا يمكن لأحد منهم أن يبدل آليا بغيره ، لكن [١٢٠] شخصا هم حشد كبير ، والزمن لا يبقى في معبده حشودا كاملة ، حتى لو تعلق الأمر بمدرسة كمدرسة (باريس) التي تمثل شيئا هو أكثر من ظاهرة قومية ، وها هي ذي عملية الاقصاء تبدأ ، وستكون موضوعية حتما ولا ترحم الى أن يذوب الحشد ، فلا يبقى سوى جماعة صغيرة من بضعة أشخاص ، مصحوبة بجماعة صغيرة أخرى ، من المسجلين في لائحة المعلمين الكبار ، متبوعين على بعد ما من قبل المعلمين الصغار . ويكتمل الترتيب .

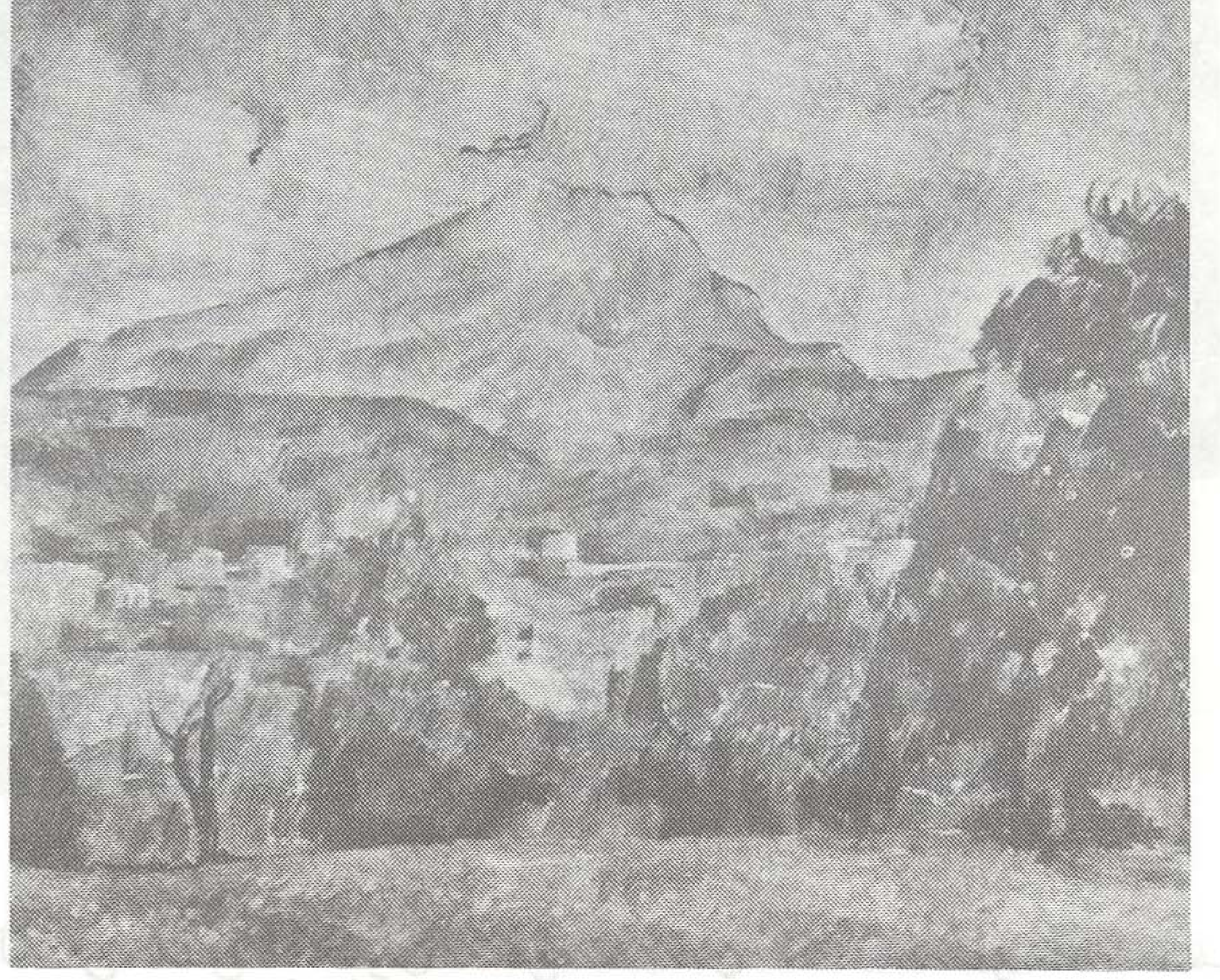
لكن الترتيب لم يكتمل تماما على الاطلاق ، فليس نادرا أن يبدي الجيل الثاني الكثير من عدم الاحترام في موقفه من تقويم الذين سبقوه ، الأمر لا ينتهي ،







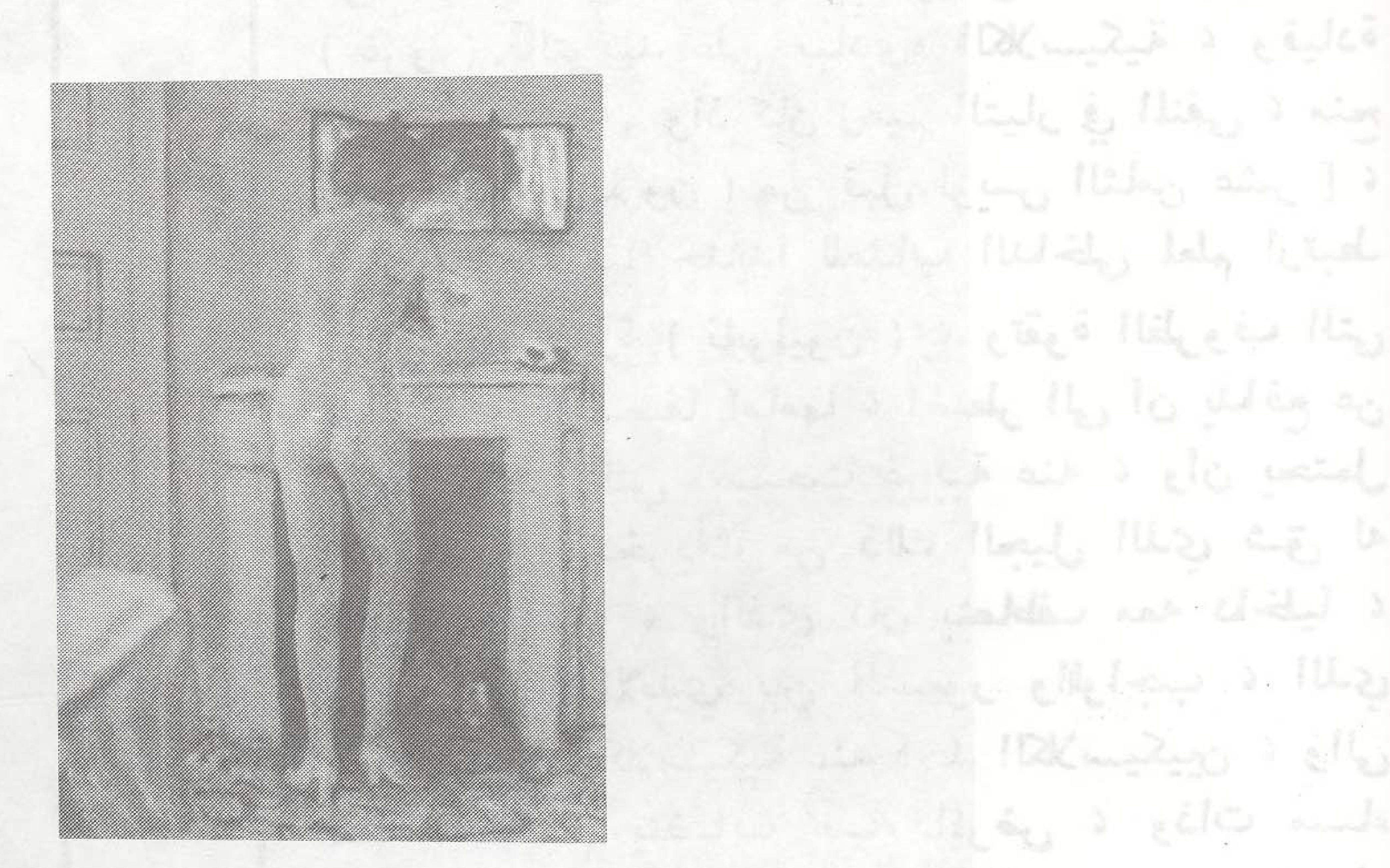
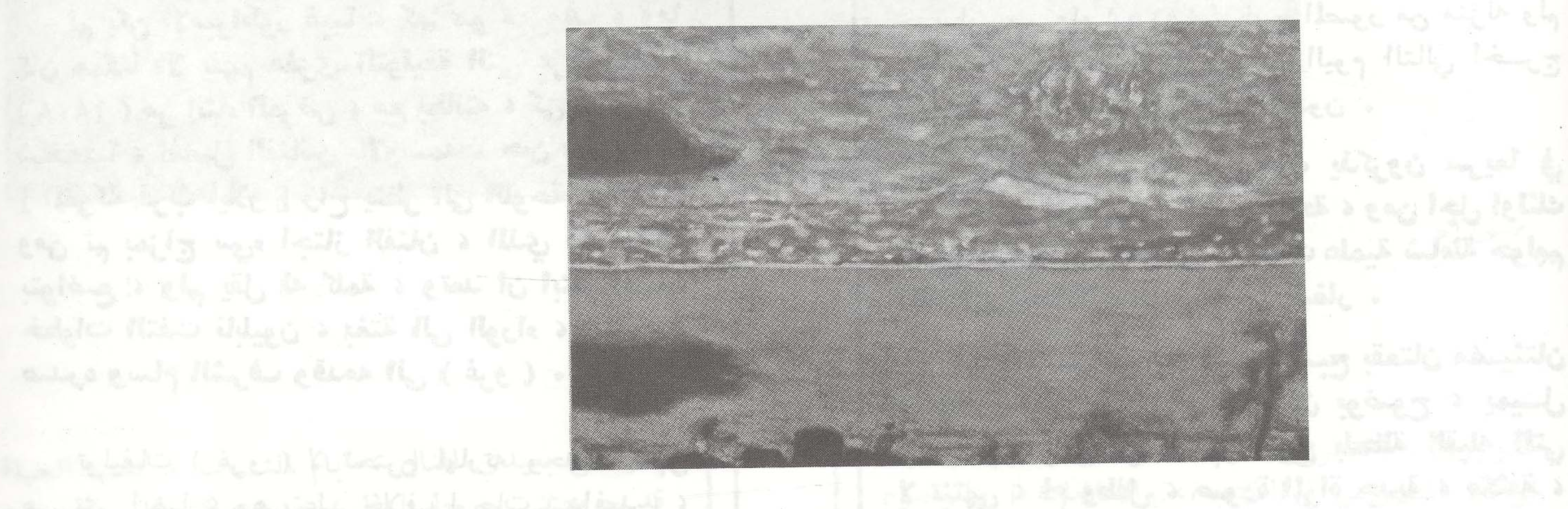




قطعا . أن العدالة سوف تنتصر حتما . وكثيرا ما يكون ضروريا – فعلا – استبدال اماكن القيم . لكن الاستبدال يتم أكثر ما يتم على القمم ، ثقيل وبائس حال ذلك الذي لا يعظم باستحقاق ، ولا يلقى عليه الجرم ظلما . ثقيل وبائس حال المعلمين الصفار . فهم نادرا ما يلفتون الاهتمام ، ونادرا ما يكونون موضوع اعادة التقويم . لقد عرفوا مرة ، مع أنهم عظماء صفار ، وماذا أكثر .

المعلمون الصفار ، كتب [ريمون كونيا] – [لا يمكن أن يقال إن [غرو] صغير ، اذ ليس لديه نوعيات صغيرة ، كما يفهم من هذا اللقب ، وهو خصوصا في أفضل مقايضاته ، يبقى فنانا كبيرا جدا، صحيح تماما ، لكن الصيغة بذاتها تبعث الارتياب ، فلو تعلق الأمر (بدافيد) أو (دولاكروا) فهل كان (كونيا) سيشرع يقنعنا بأن هؤلاء ليسوا معلمين صفارا ، بلية [انطوان غرو] [١٧٧١ – ١٨٣٥] تحديدا هي في أنه وقع في اللعب بين (دافيد) و (دولاكروا) ، زعيما الكلاسيكية والرومانتية ، وكل شيء يصفر امام قامة الزعماء .

إن المدارس الفنية – في وعي أكثرية المؤرخين على الأقل – هي مثل المنظومات الشمسية : ثمة مكان في كل مدرسة لشمس واحدة ، الأمر كذلك

فعلا في الكلاسيكية ، أبقى (دافيد) تلامذته تابعين له ، وكذلك فعل [أنغر] بعد موت (دافيد) . وتتعقد الأمور فيما بعد ، في الواقعية والانطباعية ، لكن أحدا لا يجبرنا على أن نمضي عموما الى حيث نغرق في المواقف المعقدة في حين نستطيع أن نستمتع بالبسيطة .

لقد استحق [دافيد] طبعاً ، مكان الزعيم ، فهو جد الحركة وقائدها الحربي ، تاريخ الكلاسيكية المتأخرة ، وتطور (دافيد) قد وضع عن استحقاق في المقدمة ، فهل هو في المقدمة في وعي المشاهد ؟

] انطوان غرو] ،خلافاً لمعلمه،هو ضحية تناقضات معقدة ، سنكون سعداء بان نشير الى الاساس منها : هو ليس قوياً كفاية ، لكي يرفض الوصاية ، وهو ليس ضعيفاً كفاية ليذعن تمام الاذعان ، قبل راضياً اتباع نظام الكلاسيكية،وكان لا يكف عن الالتفات نحوالمحظور

ومنذ شبابه ، وقد أعجب ب (روبنز) زجره (دافيد) وأصر ، كي ينسى (روبنز) قليلا ، وأن ينظر الى (رافايلو) ، منجذباً كفنان عسكري الى (بونابرت) كان كثيراً ما يحتمل انتقادات العقيد ، لتوليفته [المعركة قرب (نازارت)] لان الغيور (بونابرب) قرر أنها ستضخم مجد الجنرال (جيونو) امام اللوحة [الطاعون في يافا] أصر القائد العسكري على أن يبرزه الفنان في وضع (بوز) أفضل ، وكانت كذلك طلباته بشأن لوحة [أبو قير] حيث ظن (بونابرت) أن شخصه لم يبرز جيداً ، ومن ثم وقد أصبح أمبراطورا ، كان مغتاظاً من [المعركة قرب ايلاو] .

حين نتأمل ، هذه اللوحات الكبيرة ، وخصوصاً الاخيرة منها ، لا يصعب أن نفهم استياء (نابليون) كان المصور محطماً من مأساة الحرب ، لا من شكل (القائد) ، وبامتلاكه قوانين الكلاسيكية الدقيقة ،

صار (انطوان غرو) اول فنان في تاريخ الفن حول المسرح الحربي الى واقع ذي طابع مؤثر في التصوير ، بكل جنون تدمير الانسان لذاته ، كان الرسام يستعمل فكرته الهجومية ، كي يقول شيئاً مختلفاً تماماً ، [الطاعون في يافا] ليست تمجيداً (لبونابرت) بل هي مديح بطولي للقنوط والاحتضار . و [المعركة قرب ايلاو] ، لا تعظم النصر ، بل تكشف الثمن الرهيب الذي دفع في سبيل هذا النصر ، الجثث المتخشبة نصف المغمورة في الثلج ، المصابون بجراح قاتلة ، الجنود المحتضرون ، الافق المدخن بالحرائق تشد انتباهنا اكثر في شكل الامبراطور القادم ليراقب ميدان المعركة ، انه شكل قميء ، وسط هذه البانوراما من العذاب ، المهيمن في هذه اللوحة ليس (نابليون) قطعاً ، المهيمن هو المـوت .

لم يكن الامبراطور غبياً ، كما هو معروف ، وما كان ممكناً الا يفهم مغزى التوليفة التي عرضت عام (١٨٠٨) مر اثناء العرض ، مع بطانته ، كي يكافىء ، شخصياً ، افضل الفنانين بالاوسمة ، حين وصل الى [المعركة قرب ايلاو] راح ينظر الى اللوحة صامتاً ، ومن ثم بمزاج سيء اجتاز الفنان ، الذي ظل واقفاً بتواضع ، ولم يقل له كلمة ، وبعد ان ابتعد عـدة خطوات التفت نابليون ، بغتة الى الوراء ، انزل عن صدره وسام الشرف وقدمه الى (غرو) .

توليفات (غرو) لا تحترم لمهارته وحدها ، بل هي تثير أيضاً ، وهي على خلاف لوحات (دافيد) ، التي تحترم ، ويندر أن تثير ، (دافيد) ايضاً جرب الاهتمام بالعذاب ، وبوسعنا أن نقول انه ظل طوال سنوات موضوعه الرئيسي ، (سقراط يشرب السم) و [ضباط (رومان) يحملون لروتس جثث أولاده] و [موت جوزف بارا] و [مارا الميت] هي لوحات حول المعاناة مبتكرة جيداً لكنها باردة ، توليفاته التي مثل [سرقة السابينيانيين] تترك انطباعاً يوحى بالاغتصاب والشبق ، وهي تستدعي تذكر بالايحاء المسرحي ، الذي ينمو على مقدمة المسرح ، ولا يمثلها ممثلون بل أشكال أغنام من الجص تظهر قوة المصور أساساً في تلك النتاجات ، التي تعامل معها بأكبر لا مبالاة ، صور (البورترية) حين صور السيدة (دوفرديناك) سأله الزوج بكل سذاجته عما اذا كان هذا النتاج سيعرض ، فاجابه (دافيد) [من المضحك أن يقدم فنان مثلي نفسه بصورة (بورتريه) ، بقوة مفارقة سبق [انطوان غرو] أولئك الرسامين الذين كان عليه أن يحاربهم سريعاً — انهم الرومانتيكيون ، وبقوة مفارقة أخرى ، سيكون على هذا الرجل ، الاكثر حمية ، الذي لا يخضع للانضباط ، أن يرعى انضباط المدرسة ، حين اضطر (دافيد) في زمن عودة الملكية الى الذهاب الى (بلجيكا) لم يوص أحداً سوى تلميذه (غرو) بالتوكيد على مبادىء الكلاسيكية ، وقيادة الجيل الجديد . واذ كان زعيم التيار في المنفى ، منح وكيله لقب (بارون) من قبل لويس الثامن عشر] ، فكان ذلك سبباً جديداً للعذاب الداخلي لمعلم ارتبط ابداعه باسطورة (نابوليون) ، وتقوة الظروف التى بدا (غرو) ضعيفاً أمامها ، أضطر الى أن يدافع عن وجهة النظر التي اصبحت غريبة عنه ، وأن يحتمل الاهانات والسخريات من ذلك الجيل الذي شق له الطريق بنفسه ، والذي كان يتعاطف معه داخلياً ، انه التصادم الابدي بين الشعور والواجب ، الذي يقوم في دراما كلاسيكية عند أحد الكلاسيكيين ، والى هذا التصادم ينضاف عبء المرض ، وذات مساء حزيراني من عام (١٨٣٥) خرج المصور من منزله ولم يعد اليه بعد ذلك ، في صباح اليوم التالي أخرج جسده من مياه السين قرب مودون .

(المعلمون الصغار) اولئك يذكرون سريعاً في آخر القسم المطابق كي تكون اللوحة ، ومن اجل اولئك الذين ستبحثون عبثاً عن دراسات علمية شاملة حولهم ذلك لان احدا لا يعنى بمعلمين صغار .

من شبه (الظلام) البني تسبح بقعتان مضيئتان وجهان عكران بداية ثم يتمايزان بوضوح ، يميل احدهما نحو الآخر ، ثم يمتزج بلحظة القبلة التي لا تنتهي ، أم وطفل ، صورة المراة جدية ، مكثفة ، فكانها في ايماءة القبلة هذه تضع شفوقها المحموم لان تبعث الصحة والقوة في طفلها ، بعينين شبه مغمضتين ينشد الطفل الى امه ، وكأن وجهه مضاء باشعاع المداعبة اللطيف . مشهد عائلي مبتذل مصور بسرية ـ سرية الحياة والارادة ، ارادة أن تعيش ، وشجاعة أن تعيش تقدمها الام الى الطفل كي تستمر الحياة ، لقد شعر القارىء أن الامر يخص [كارير] .

ولد [يوجين كارير] عام (١٨٤٩) في اسرة فقيرة كثيرة الاطفال ، وفي مثل هذه الاسر لا ينمو الاطفال جيداً ، ويكون عليهم ان يحصلوا على طعامهم ، في الخامسة عشرة من عمره ، عمل أجيراً ، في محترف للطباعة على الحجر (الليتوغراف) . وبعد ثلاثة أعوام وخلافاً لمشيئة أبيه ، وصل الى باريس خالي الوفاض من كل الوسائل ، لكنه قرر أن يصير فناناً ، عام [١٨٧٠] أضيف عناء الحرب الى عناء البؤس ، أمضى كارير بضعة أشهر في الاسر ثم عاد من جديد الى باريس محاولا ان يعمل وأن يدرس في [مدرسة الفنون الجميلة] ، زاد الزواج من حدة الاهتمام بالخبز



سوراه

الضروري ، أضطر الفنان الشاب الى أن يرسم زينة خواتيم النصوص في الكتب ، والاعلانات ، والرسوم التوضيحية الصغيرة ، وأول لوحة أرسلها الى صالة عام [١٨٧٩] تبرز توجهه نحو مواضيع ابداعه القادم [أم شابة ترضع طفلها] ، وقبلت اللوحة لكن أحداً لم يعرها انتباهاً ، في عام [١٨٨٥] أثارت لوحة أخرى هي [الطفل المريض] اهتماماً ملحوظاً هو خليط من المدح والانكار ، لم يتح للفنان أن يفرح بنجاحه الصغير بعد زمن قصير مرض طفله الوحيد فعلا ، ومات ، وسيبقى موضوع الامومة والطفولة يرن في تنغيمات أعقد ، وفوق مشاهد الحب سيخيم ظل الخوف والمأساوية .

ويبقى [كاريير] حتى سن الاربعين غير معترف به وغير معروف تقريباً ، من غير أن يشكو هذه الحياة على حافة البؤس ، ومن غير أن يهجر التصوير ، الذي كرس له كل ساعة حرة من وقته ، ويأتي الاعتراف ، وسرعان ما يأتي المجد على حين غرة ، بعد أن يكون قد كف عن انتظارهما ، حدث الانقلاب المفاجىء في معرض أقيم عام (١٨٨٩) وشارك فيه الفنان بأعمال عديدة كتب (كاريير) [ظهرت فجأة محاطاً بالناس ، الذين بدوا لي بعيدي المنال ، أيام الشباب ، كانت الحياة قد جرحتني جرحاً بليغاً ، تقدمت كثيراً بي السن ، واكسبتني العزلة سمات خاصة كي أتواءم مع هذا الوسط الجديد ، لكنني شعرت بسرور من تعاطف الناس ، الذين لم أكن أتجاسر على أن انظر اليهم ملياً] .

لو شئنا أن نحكم على الفنان بنتاجه ، لوجب أن نتصور مفكراً خاملا ، رجلا هش الروحية وربما كان سوادياً ، لكن معاصريه قد وصفوا [كاريير] بأنه نشيط ، وصبور ، سليم الجسم ، مستعد للابتسام في كل ظرف ، ومع أن هذا الرجل السليم صار مع مرور الزمن أقل انبساطاً ، وأكثر انطواء ، فقد حافظ على تفاؤله الخاص ، مع انه ، لم يعد هو ذاته ذلك التفاؤل الطلق المرح بل تلك السوداوية العملية ، كما قال فان غوغ .

حررت النجاحات الفنان من الفقر ، لكنها لم تدفعه على طريق الأرباح السهلة والخيلاء ، كان يتحاشى مع الطلبيات التي يدفع ثمنها بسخاء ، ويحيد عن الصالات الدنيوية ، : [أرى أن انعزل

فلا أظهر إلا مع بعض الأصدقاء ، والأخص منهم أولئك الذين من الزمن القديم ، من غير أن أوكد أن شهرة باريس كلها تلاحقي ، فأنا ما زلت محاصرا بالكائدين المجاملين ، وكثيرا ما أكون عاجزا عن التملص من الدعوات الملحاحة ، سأتخلص بالفرار مما لا أستطيع السيطرة عليه ، لا يمكن الا يكرس الفنان كل كيانه لفنه ، أريد مجددا أن أنفرد في بيئة أقاربي ثم لا أخرج منها إطلاقا] ، ويظل [كاريير] متبعا طوال حياته مبدأ تجنب الغرور الدنيوي ، من غير أن ينفصل عن حركات العصر الكبرى ، لقد أسهم في التصادمات العاصفة التي دارت حول فضيحة [دريفوس] ، إذ التزم جانب الحقيقة ، وكان يجد الوقت دائما ليشترك في مظاهرة ديمقراطية ، أو أن يدلي بحديث، لقد تعاطف مع الناس ، [الذين ينشطون ضد الاكليروس ، والارستقراطية ، والجيش ، والاديرة، وكل رواسب الماضي ، التي تغتلي في سم الحسد] ، وفي مواجهة عقائد الكراهية برفع الفنان جهارا ايمانه بالانسانية .

[التضامن الانسان ، هو الهدف الحقيقي ، والاقصى للمصائر البشرية ، ولا احد يستطيع أن لا يهتم بالقلق الذي يسود العالم ، في كل مكان تؤكد وحدة الكون ، قد يكون البحر عند أطراف مختلف القارات أزرق ، أو أخضر ، أو رماديا ، لكنه يبقى العنصر نفسه ، المزيد أو الأقل من الشمس لا يبدل قلوب الناس ، وسواء أكانت كلمتنا أسرع أو أبطأ ، أو كانت اشاراتنا أكثر حيوية أو أقل حيوية ، أو كان لوننا أضوأ ، أو أعتم ، فان الولادة ، والمعاناة ، والموت ستبقى في كل مكان الظروف الواقعية للبشرية كلها .

[ضوء وحيد أوحد ، مادة واحدة وحيدة : ذاك ما تعلمه الفنان من النهر الذاهب الى البحر ، ومن لا نهائية الأفق ، عالم واحد من غير حدود ، انسانية وحيدة واحدة ، حقيقة وحيدة واحدة !... كل عناصر العالم تتحد في توازنه ، يجب أن تتحد كل المشاعر وفق قانون الانسجام] .

[واجب على الفنانين الذين يراقبون الناس كلهم عن قرب أن يرفضوا المشاركة في الظلم البشري الكبير ، وأن يتغلبوا على القهر والكراهية ، المتولدين من القتل الفردي والحرب ، هذين الشكلين للجنون] .

ليس هذا مجرد بيان كلامي ، [إن كاريير باعتباره مواطنا ، ومبدعا سيدافع عن مصالح الشعب، انه مرتبط بالحركة الاشتراكية ، ومنذ عام [١٨٧١] أصدر ((ليتوغراف)) (حقوق الانسان) الموجهة ضد جلادي [الكومونة] ، هذه الأحوال لم تكن عارضة ، فبعد ثلاثة عقود سينشر المعلم [ليتوغراف ((اليار))] هذا العمل الكبير ، لا من حيث الحجم وحسب ، بل الذي هو محطة في تاريخ الفن البروليتاري ايضا .

لم يكن [كاريير] طوال هذه السنوات يفكر بالشهرة بل بالقضية ، وكما يحدث دائما فان المجد ياتي من لا يجهد في مطاردته .

وعند نهاية القرن نال المصور شهرة عالمية أسهم فيها حتى النقاد الذين جادلوا في أسلوبه ، أصدقاؤه والمعجبون به هم أبرز ممثلي الثقافة الفرنسية [ستيفان مالارميه] و [اناتول فرانس] و [الفونس دوديه] و [بول فيرلين] ، [ادمون دوغونكور] ، و [اوغوست رودان] حتى زعماء المدرسة الأكاديمية ، التي كانت وما زالت جبارة قد اضطروا الى أن يستسلموا أمام صيته ، وكانت كل الأوسمة الرفيعة التي نالها [كاريير] جديرة بأن تساعد على جذبه الى كنف الفن الرسمي ، لكنه لم يكن ميالا الى التنازلات عن استقلاليته ، ولا أن ينضم الى جماعة من الناس ، تعطي لنفسها الحق بأن تمارس الإملاء في مجال الابداع ، وحين حاول الاكاديميون يقودهم [كارلوس ديوران] أن يبعدوا (صالون الخريف) التي يكرهونها من (غراند باليه) انتفض [كاريير] جهارا ضد هذه العلامة من نفاد الصبر ، ونجح في حماية المجددين الذين لم يكن في الواقع أقل بعدا من الاكاديميين عن فهم تطلعاته الفنية .

إن تسامح المعلم ، وتعاطفه مع تطلعات الشبان ، يظهران جليا في أثناء عمله في الأكاديمية الخاصة ، التي افتتحت عام [١٨٩٨] ، لم يكن هو ، طبعا بأي حاجة الى هذه الأكاديمية وكان لديه الكفاية من المهمات الابداعية المرتبة ، لكن ذكرى المتاعب القديمة، في مسيرته الشخصية ، دفعته الى أن يقاسم من هم في بداية الدرب تجربته ، وأن يحاول أن يكون نافعا لهم . وبنزوة من المصادفة ، التي لا يندر أن تحب المزاح ، بدأوا دربهم في مرسم هذا المعلم ، الذي قاد التلوين وصولا الى أحادية لون محددة ، أقل الناس وازعا من اتباع اللون المكثف [ماتيس] ، و[دوران] و [بيوي] و [لابراد] و [شابو] الذين حازوا فيما بعد على الاسم المستعار (متوحشون) .

راقب الفنان بلطف هؤلاء الشبان ، الذين يتدربون على الجسد العاري ، وهم يضعون بالفرشاة الهائجة كبريتور الزئبق على القماش قرب الزمردي الأخضر ، والكرومي الأصفر قرب اللازوردي ، سأل يوما [ماتيس] بطيبة قلب :

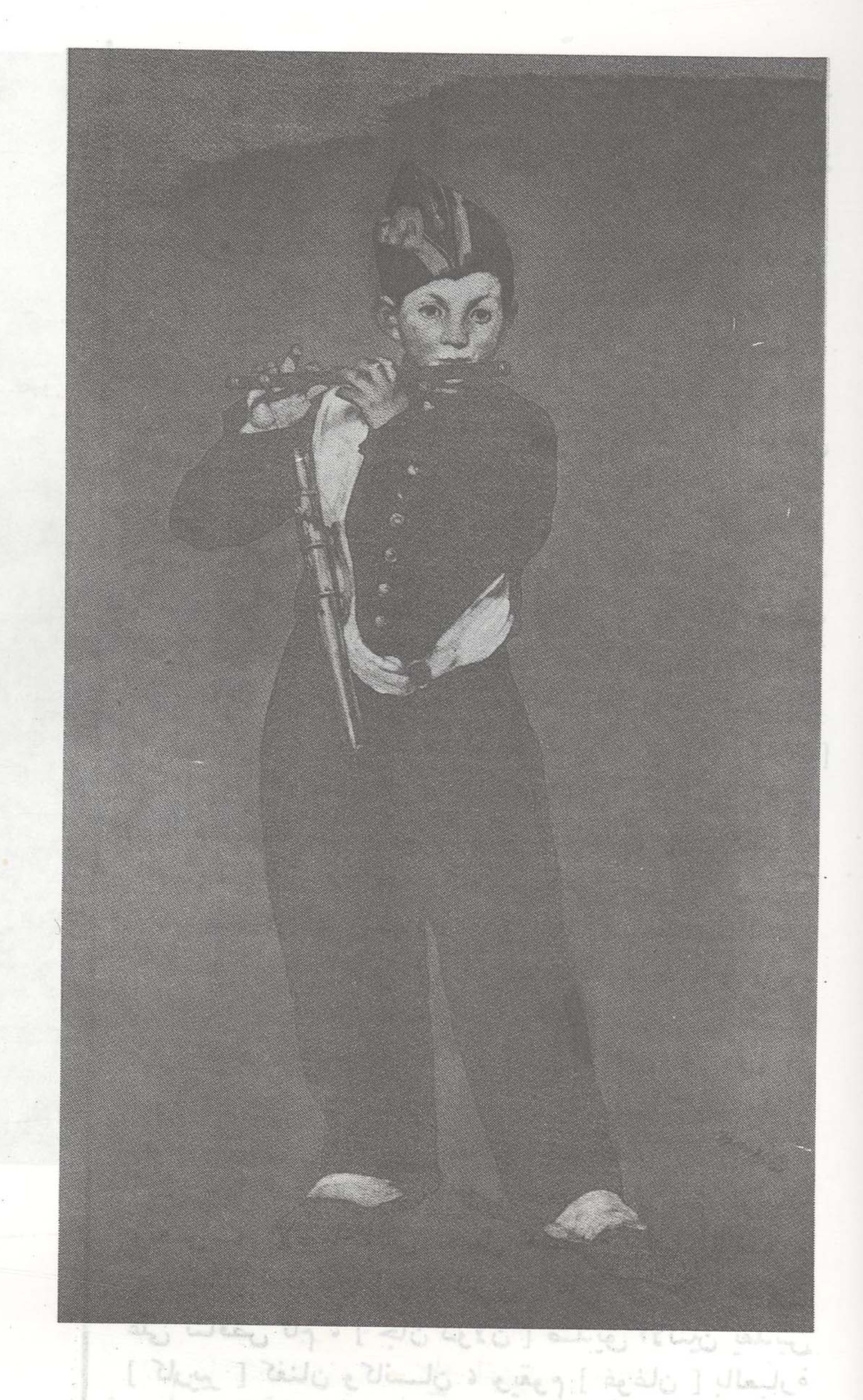
ـ [في المسافة القصيرة القائمة ، بين الميلاد والموت ، يكاد الانسان لا يجد الوقت كي يختار طريقه، ويكاد لا يعرف ذاته ، حتى يتدلى فوقه خطر النهاية]، عام (١٩٠٢) مرض [كاريير] بالسرطان في حنجرته ، ومنذ ذلك الحين ، وطوال ثلاث سنوات ، راح يصارع الموت ، محتملا بعدم مبالاة كل العذابات الممكنة ، كي يكسب شهرا آخر أو اسبوعا آخر ، أو يوما آخر من أجل العمل أمام حاملة الرسم ، كتب بعد أن أجريت له العملية الاولى : [ها أنا ذا ، لا حول لي بوجه مثلم كطالب ألماني ، معرض أنا لمراقبة طبية دائمة ، التهابات ، حقنات والخ ، تنتظرني حياة مريحة ، وهذا كالعادة طبيعة ثانية ، وسأمضي على هذا الدرب وسأعتاد كالجميع] .

تكشف لنا ، هذه السنوات الأخيرة ، توافقا عجيبا بين الدأب والمهادنة ، الدأب على أن تعمل حتى الساعة الأخيرة ، والمهادنة مع النهاية المخيفة المحتومة، وبدلا من أن يواسى ممن حوله ، كان الفنان مضطرا الى مواساتهم بنفسه ، سكينة رصينة ، وبطولة خالية من كل استعراضية ترن في رسائله الاخيرة .

ـ [حين يكون الانسان شابا ، يكون لديه الوهم بان التهديد حدث عرضي مؤسف ، ولا يفهم إلا متأخرا انه أساس الحياة ذاتها ، لا أعرف ، ان كنا نربح أكثر ، اذ نحاول أن نمضي ، أو إذ نقبل ببساطة شرطا يلزمنا به كل شيء ، من يرفض أن يقاسي ملزم بان ينسحب من وليمة الحياة] .

بعد العملية الجراحية الثانية ، الأخطر وغير المفيدة ، سل (كاريير) في المستشفى على اعتباره جثة حية ، أمله ، وأمل الذين حوله هو أن يضع الموت خاتمة للعذابات ، لكن الموت يتمهل ، ظل الفنان يعيش نصف متوازن ، بحنجرة مستأصلة ، يتنفس من ثقب اصطناعي ، مهددا كل لحظة بالاختناق ، ممزقا بآلام مخيفة ، وكأن القدر ـ الذي لا يرحم ـ قد قرر أن يختبر ـ حتى النهاية ـ قواه الأخلاقية ، والتوافق الذي لديه بين الأقوال والأفعال ، طوال خمسة أشهر ، وبكامل وعيه ، احتمل الفنان برجولة الاختبار الأعلى والأخير ، اذ ذكر فيها أكثر من مرة [المصير الانساني] ، ولم يذكر قط عذابه الشخصي ، [حبنا الصادق للآخرين يلهمنا قوة لا تقهر ، وتتغلب على كل شيء] .

في (٢٧) آذار عام (١٩٠٦) حرر نزف داخلي الفنان من عذاباته ، يوم الدفن ـ ومع دهشة أسرته ـ شيع حشد كبير صامت تابوت هذا الرجل الذي لم تكن له سوى قلة من اصدقاء ، لم يكن هؤلاء نخبة



مانيه

ـ أية ألوان سوف تستعمل اذا أردت أن ترسم ببغاء ؟

أجاب ماتيس غير مبال :

ـ [لا أعرف ، ليس لدي ببغاء] .

إن عدم المبالاة ، طبعا ، لن يستمر الى الابد ، وكان [كاريير] يعرف ذلك ، فلم يجد من اللازم أن يوقف توجها مكرسا للتنفيس عن الذات ، ان الظهور الأول للمتوحشين يذكر بالظهور الاول لمطرب بدأ من الفواصل الأولى بالطبقات العليا من الأنغام ، ولم يبق أمامه سوى الرجوع نازلا على السلم الموسيقي كي يستمر في الغناء ، وهذا ما فعله المتوحشون ، فقفلوا راجعين ، لكنهم فعلوا ذلك بعد أن لم يعد المعلم الصبور المتساهل بين الأحياء .

باريس ، بل أناس عاديون أتوا من الأحياء البعيدة ، لأن اسم [كاريير] عزيز لديهم ، ولأنه قد صادف أن وقفوا أمام لوحة من لوحات [كاريير] ، وكان ذلك كافيا ، لأن يحسوا رابطة الحب والألم بين قلب المصور وقلوبهم .

يحدث ، لأسباب شتى ، أن يصبح الفنانون موضوعا لمدائح لا تقبل النقض ، ويصبح آخرون موضوعا لرفض لا يقبل النقض ، وقد حصل [كاريير] على نوعي التقدير هذين ، وممتعة هي في هذا المنحى تقويمات [غوستاف كوكيو] في كتابه (مشاهير معزولون) . يمكن أن يتّهم المؤلف ، بمحدودية الذوق ، لقد نشر شذرات توكيدية حول (فان غوغ) و (سيزان) ، و (لوتريك) ، و (بونار) حتى في السنوات التي لم تكن فيها جدارة هؤلاء ، ونقولها بلطف غير متناه ، قد بحثت ، فهو لم يواكب الأذواق ، وكان غير مترسم لا في تقويماته وحدها ، بل في عباراته أيضا ، وبمثل عدم الترسم (أو التحرج – م . ع) هذا انقض (كوكيو) في كتابه المذكور على المشهورين من الأكاديميين – [بونار] و [ميسونييه] و [كارولوس ديوران] ، وعلى معلمين أيضا مثل [دوغا] ، وثمة هنا مقال مكرس لكاريير الذي كان الناقد يعرفه معرفة عارضة ، تكلم [كوكيو] باحترام على المصور وعلى ابداعه ، لم يوجه سخريته نحو كاريير نفسه بل نحو أصدقائه الذين وصلت مدائحهم ، في نظر المؤلف الى حد السخف ، ويرى كوكيو أن رد الفعل على هذا الافراط يؤدي الى أقصى حدود الرفض والعداء .

بعض المدائح التي اقتبسها الناقد ، تبدومضحكة فعلا ، لا لأنها لا تقبل النقض بل لعدم المهارة ، وليس من الضروري أن نضيف انها منتقاة بانحياز شديد ، لقد سكت [كوكيو] عن التعليقات ذات المغزى [لرودان] و [ادمون دو غونكور] و [موكلر] ، و [ايلي فور] و [غابريل سياي] والكثيرين غيرهم ، ليقف عند الغرائب . والغرائب يمكن أن توجد دائما ، والغرائب تكثر خصوصا عند الرفض ، الذي يتعرض له الفنان حتى يومنا الراهن ، أما حقيقة أنه يفرح معارضيه حتى اليوم فقد ذكرت ذكرا جميلا . يقول المثل – [إما الذكر الجميل عن الموتى أو لا شيء] (كاريير) لم يحسب من الموتى من قبل ناقديه ، ما زال يوقظ الاعجاب والكراهية .

إن الهجمات التي طالت الفنان على اعتباره ميتا لا تختلف في الجوهر عن الهجمات التي تطاله على اعتباره حيا ، وهما نوعان . بعض الناس يظهر كراهية ، لايحاءات المؤلف الأيديولوجية العاطفية . ويعرض آخرون للنقد طريقته في التصوير . وثمة نوع ثالث – يفهم بذاته – انه الرفض الكامل .

وإننا لندهش من أن فنانا كبيرا ومقوما دقيقا مثل (ديغا) يظهر عدم فهم أمام تصوير [كاريير] ، مع أنه يعد من بين أصدقائه . وبقدر ما كان حساسا كان منحبسا ، يعاني الخوف من مجرد فكرة أن يستطيع تقديم تجاربه ، إنه لا يستسيغ العاطفي صراحة ، لكنه كوحيد وكعازب متشدد لم يجرب الضعف الخاص نحو الانفعالات الأسرية والأبوية ، ولهذا ، فلا غرابة أن يجدد [ديغا] أمام هذه اللوحات المفعمة بالارتعاش القلبي شبه المحجوبة بدخان خفيف بمثل هذه الملحوظة [ثمة من دخن في غرفة طفل] .

الأقل ادهاشا ، على سهولة تفسيره ، هو رد فعل غوغان غير مدهش ، اذ عدا عن أنه صادق [كاريير] زمنا معروفا فقد تأثر به . لكن ، في حين كان كاريير يتطلع ايجابيا الى زعيم التركيبية المقبل والى تطلعاته التصويرية ، كان (غوغان) بعيدا عن مثل هذا التسامح ، لقد كتب – [لا أعرف لماذا ، لكنني لا أشعر بحاجة الى أن أعرف ماذا يحدث في روح [كاريير] روحه تخصه] . لم يحسب الفنان حسابا لكون الجمهور قد يدفع له بالعملة ذاتها ، معلنا أن روح [غوغان] تخصه ، ومن ثم فليس مجديا أن يهتم بالناس بذاته وبروحه ، لكنه اهتم بهم بمباشرة أكثر مما لدى [كاريير] ، فقد قدم لهم لوحاته ونصوصه الأدبية التي تحمل مباشرة رأي المؤلف .

يمثل [غوغان] و [كاريير] على كل حال طرفين على تناقض تام ، [جان دولان] صديق الاثنين يقدس [كاريير] كفنان وكانسان ، ويقوم [غوغان] بالعبارة مزدوجة المعنى [قانون قسوة الانانية الخصيبة] فالى أي حد يمكن أن تكون القسوة قانونا وأية ثمار من ثم يمكن انتظارها من الأنانية ؟ إن هذه المسألة مستقلة . لكن [غوغان] نفسه يعلن أن لا شيء يربطه بأي أحد ، وأنه لا يعتني حتى بزوجه وأولاده ، الذين تركهم فعلا باسم المطامع الابداعية ، وهي وحدها التي تهمه وفق اعترافه ، لا رغبة لنا في الحكم على أعماله ، بل نرغب ببساطة في أن نلحظ ، أن من الصعب على مثل هذا الرجل ، أن يثمن فنا مكرسا للجو الأسري ، للأمومة وللحب .

الانتقادات الأخرى التي يوجهها المؤلفون الاخرون الى [كاريير] تثيرها أحادية الشكل الظاهرية للمواضيع وضبابية الاشكال الخاصة ، وغياب الخطوط الواضحة وغنى التلوين . يؤكد الشارحون أن



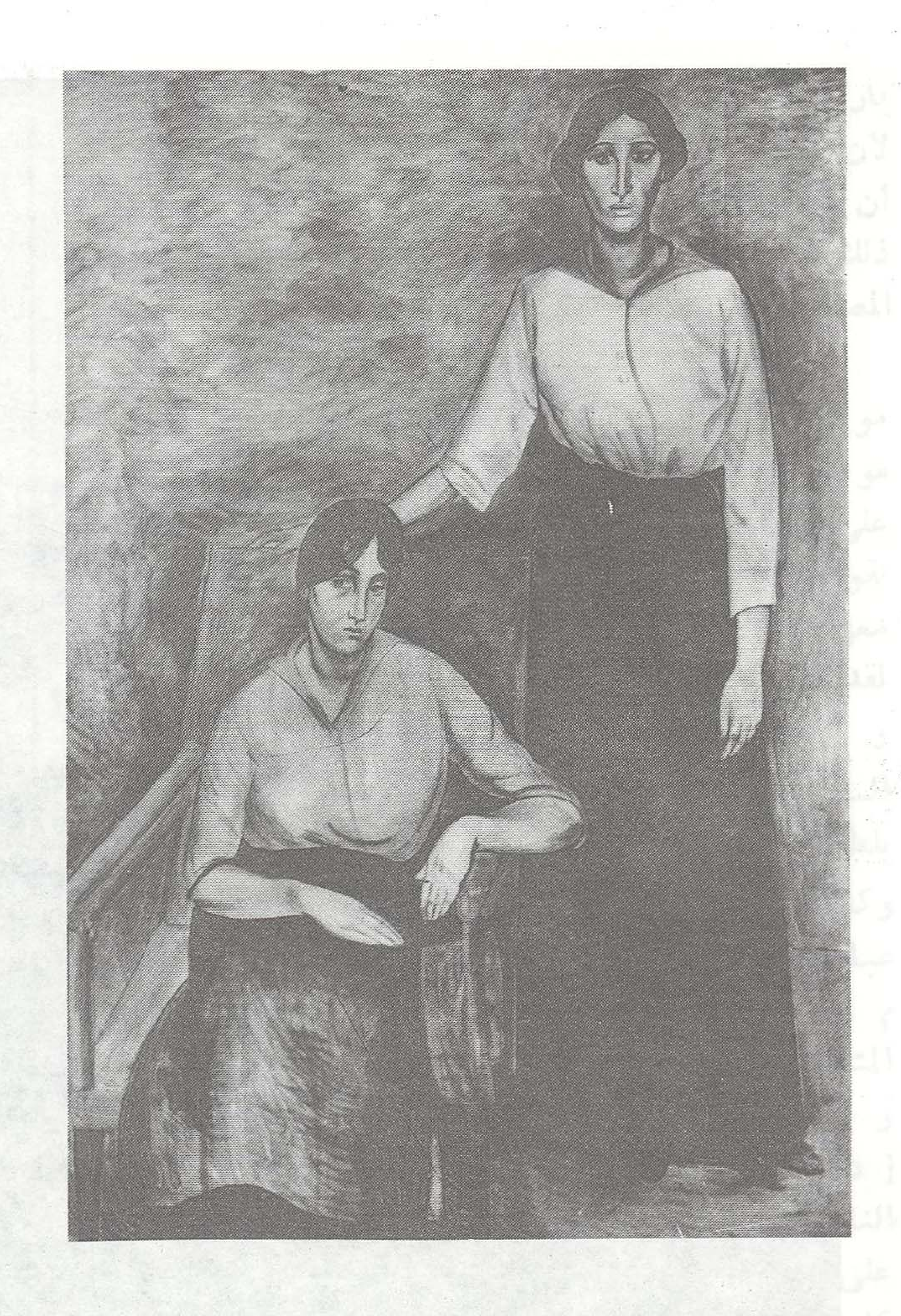
ادوار مينيه

[اللوحة التي يرسمها المصور هـي واحـدة] ، وان لوحاته [تماثل رؤى من تحضير أرواح] وان [أشكاله في جو مغسل] وأن [مواده متحررة مـن الوانهـا الطبيعية] ، وعموما ، فان عدم الاتفاق الابـدي ، ينجم من واقع أن النقاد ، يريدون أن يروا النتاج ، الذي يشابه ذاك الذي يودون لو يصورونه هم أنفسهم لو كان في مقدورهم أن يصوروا ، وكذلك من عدم رغبتهم ، في أن يهتموا بمزاج الفنان نفسه .

لا يخلو الامر من اتهامات ذات طابع أعم ، تقـوم على انكار تام وصريح حين يقـارن [جـون رينالد] [أوديلون رودون] مع معاصريه ، لا يفوته أن يخبرنا أن [رودون يستطيع أن يكون غير محدد ، من غير أن يكون فارغا مثل كاريير] ، وفي مناسبة اخرى ، يطرح علينا [ريفالد] توصيفا أشمل للمعلم : [وضـع

(كاريير) هدفا هو اشباع الحاجة الى [فن ضبابي] و [استنبط صيغة للنجاح العاجل] وهو يستثمرها قدر استطاعته مبتذلا الرمزية وغير مضيف اليها أي شيء] [يسعى الرسام الى السرية بمساعدة حيـل واضحة ، وليـس مكانه بـين الفنانـين الحقيقيـين الرمزيين] ، وكي يظهر [رينالد] شيئا من النبـل يختم كلامه [كان كاريير طيبا ، رجلا نبيلا ، محترما جدا بين الفنانين] .

أما كون [كاريير] غير محتاج الى نبل [رينالد] فهذا واضح تماما ، والمسألة ، فيما اذا كان الجمهور محتاجا الى أكاذيب ، التي اقتبسناها ، وعلى الرغم من أنه يزعم أنه استعمل الكثير مـن الوثائق غـير المنشورة في كتبه ، يتعامل المؤرخ في الجوهر ، كثيرا جدا مع أشياء منشورة منذ زمن بعيد ومعروفة ،



اندريه دوران

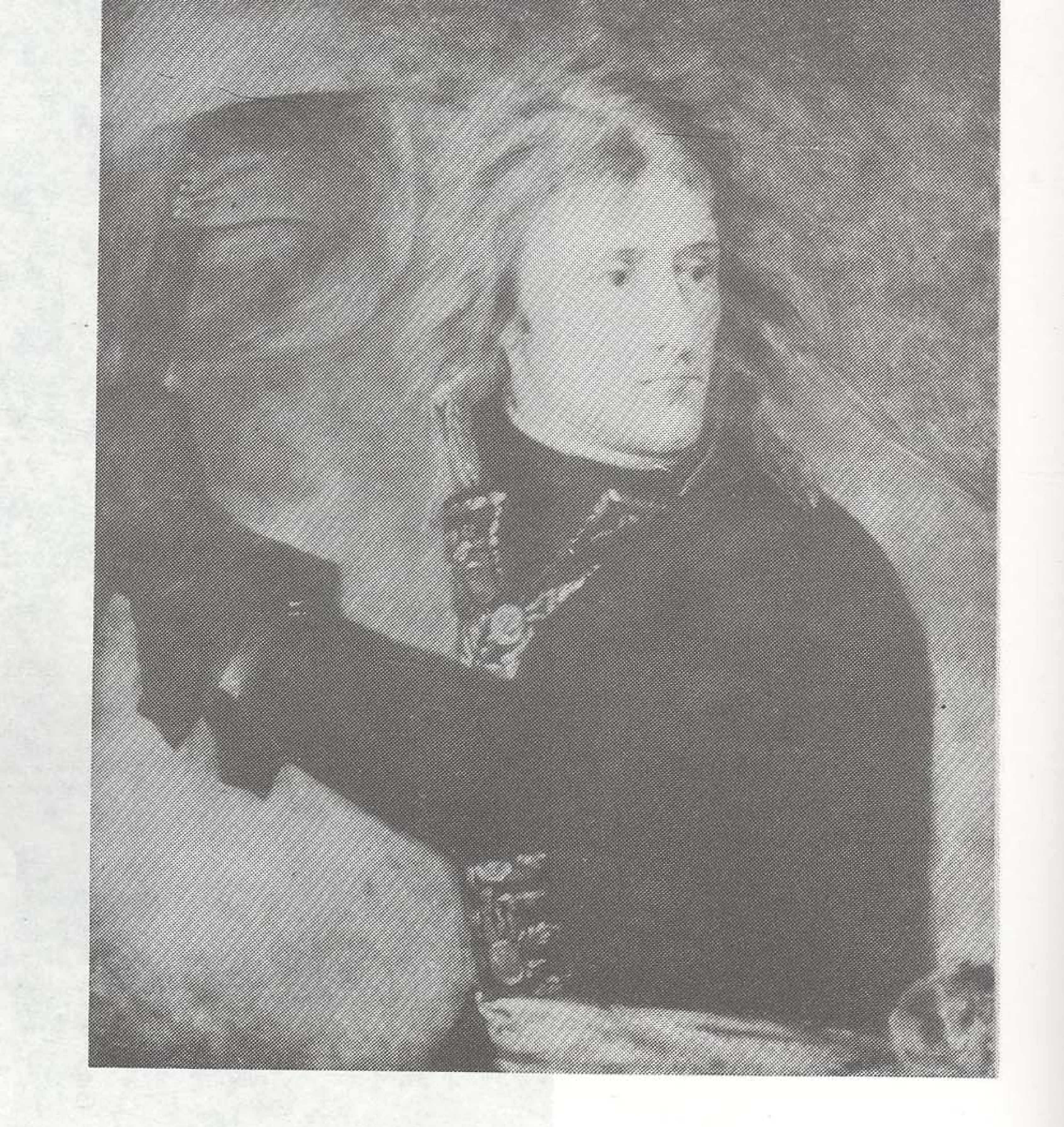
ليس هذا مصيبة بعد ، فهو يحرر القارىء المتوسط من أن يبحث في ثقافة عريضة ، اذ قام [رينالد] بالبحث بدلا منه ، تحل الم... ـة حين يقرر المؤلف أن يغير نظام العديد من الاقتباسات ، مضيفا شيئا من عنده ، ولانه غير قادر على أن يضيف شيئا يستفيد [ريغالد] هنا أيضا من مواقف مؤلفين آخرين، وهذه المرة مع تفسير أكثر تحررا يحرره من وجوب وضع علامات حصر الاقتباس ، القبيح في الامر أنه خلو من الشعور الخاص والمعايير ، فلا يعرف المؤرخ ممن يأخذ ، وماذا يأخذ ، وهكذا يتم الوصول الى تفسيرات من نوع المقاطع المخيبة من أعلى ، الذي ـ كي نستعمل الكلمات بدقة ـ من الصعب أن يقوم ، الا كخليط من الجهل والتفاهة .

للمشاهد كامل الحرية ، تبعا لاستجابته الشخصية وأفضلياته ـ في أن يقبل ، أو يرفض تصوير [كاريير] ، لكنه قد يبدو (فنا ضبابيا) ، حقا لاولئك الناس المحرومين من الاحساس بلغة الفن وحدهم ، ليس من الحكمة ، أن نناقش مسألة ، ماذا كان للفنان حق أم لا ، في مكان بين [الفنانين الرمزيين الحقيقيين] ، لانه هو نفسه لم يدع قط ، مثل هذا الشرف ، ولان من الواضح لكل مشاهد متعلم ، ان مكان [كاريير] هو فعلا ليس هناك ، وليس ذلك بسبب من رفض [رينالد] أن يتركه في معبر الرمزية لم (يبتذل) الرسام الرمزية ، ولم يعرها اهتماما خاصا ، أهم ما اهتم به هو تفسير الحياة الواعي تفسير الواقع ، الامر الذي صاغه المعلم نفسه ، بايجاز شديد ووضوح ، وعلى قدر الحكايات حول استثمار [الصيغ] و [البؤر الصريحة] ، ندخل هنا تحديدا في جو التفاهة التي هي أيضا غير أصلية ، لانها مستعارة من اتهامات ضد الفنان صار عمرها قرابة سبعين عاما .

لم يكرس [كاريير] حياته للفن ، كي يحصل في يوم ما ، على ملحوظة حول السلوك المثالي ، كانسان (طيب ونبيل) ، قيل بين قوسين انه [عموما] ، لم يهتم بأمزجته ولا بأمزجة النقاد الحاليين ولا الآتين لقد نصح ابنته : [لا يدخل النقد ولا المديح بيتك ، افرحي بالنجاح الذي تستحقينه ، والذيستحصلين عليه ، لكن امنحيه الدرجة الثانية من الاهمية] ، يرى (كاريير) أن المجاملات اكثر ضررا من الانكار ، [خطر المديح في أنه يحرمنا عن الامر الذي يستثيره فعلا ، أي عن العمل بذاته ، من غير أي رغبة سوى أن نتطور عبره ... فاذا تعود الانسان أن يصغي الى المدائح ، فانه يزداد اغترابا عن عمله ، ويتحول الى غنيمة للمتملقين .. [جزاء الفضيلة قام فيها لانها تعطينا الكثير من القوة من أجل الحياة ، وتبعدنا عن الشر ، الذي يماثل دمارنا] .

ولان الفنان قد تجنب المعجبين ، فان احترام ذكراه لا يقتضي أن نمتدحه ، بل ان نسعى الى فهمه وكي نفهمه ينبغي ان نبدأ لا من السؤال من [دخن في غرفة الاطفال ..] ، ولا أين نسي الفنان علبة الدهان ، بل من أشياء اخرى أساسية أكثر .

ثمة حقيقة يصمت بعضهم عنها ، أما أمثال (رينالد) فلا تخطر لهم لكنها واقعية تماما ومسلم بها وهي : تصوير [كاريير] يمثل ظاهرة فريدة وأصيلة ، وهي تختلف مبدئيا عن صور الاكاديميين ، وعن الظواهر العديدة للانطباعية الجديدة ، ان المؤرخين الذين ينكرون انتماء [كاريير] الى مدرسة



كروز



آنغر

او اخرى ، او بالعكس ، الذين يسعون الى حسبانه على هذه المدرسة ، او تلك هم على درجة واحدة من الخطا ، ما هو برجل مدارس ، ولا رجل عقائد مدرسية ، هو حر ، ومستقل ، ولا يتكرر ، لوحة [كاريير] تعرف عن بعد لا من طريقته ، وحسب بل من اشعاعها ايضا .

كل سمة من سمات هذا الفن تثير الارتباك ، عند المشاهد ذي الذوق التقليدي ، والارتباك ، كما هو معروف ، يتمثل اغلب الاحيان في الاهتياج ، بعض الناس مقتنع بأن طموح كاريير الوحيد هو أن يدهش نحن لا نحب ان نكون مندهشين وأن نقع في حالة جهل وابسط اسلوب للتعامل مع اللغز ، هو أن نعلن أن ليس ثمة لغز من الواقع ، وأن الامر متعلق ب (بؤر) لا اكثر .

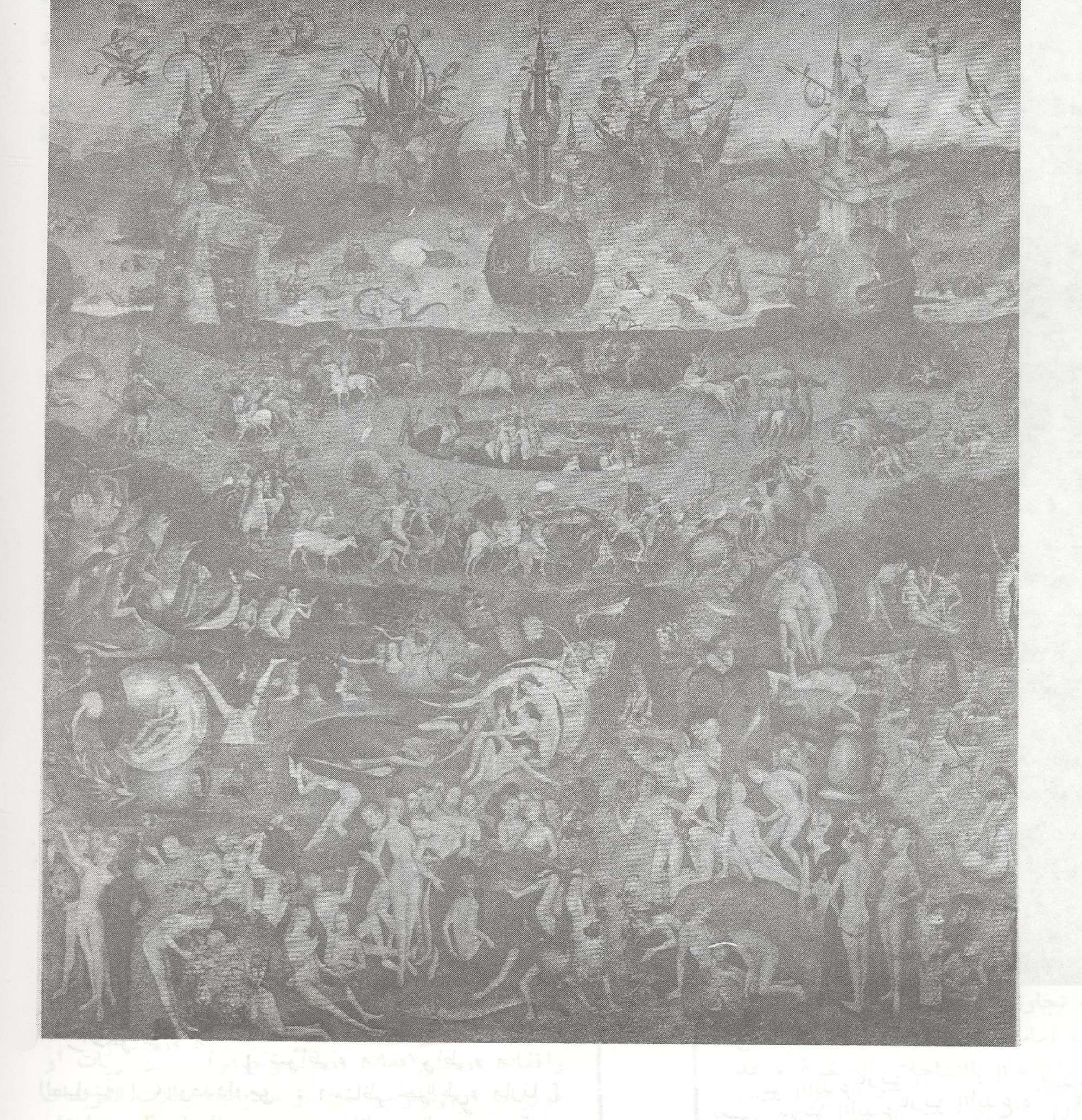
(كاريير) يغيظ بأحادية الصور (تشابه الصور) فعلا أو في الظاهر ـ في مواضيعه ، وقد تكلم على احادية الصورة أو تشابه الصور حتى نقاد من الذين ثمنوا تثمينا رفيعا عمل الفنان ، اكتشف (ريمون كونيا) في كل أعماله موضوعين فقط ـ صورشخصية ومشاهد أمومية [اللوحة ذاتها تتكرر باستمرار ، جديدة باستمرار ، لان الشعور ، الذي يتملى به الفنان نماذجه ، لا ينفد أبدا] ، رأى [كونيا] أنه على الرغم من أن الموضوع يتكرر ، فان اللوحة تبدو [جديدة باستمرار] ، المؤلفون الاخرون لا يرون سوى تنويعات متعبة لحافز واحد بعينه .

الرأي القائل بأن [كاريير] عمل طوال حياته على موضوع أو اثنين هو نتيجة نقص الخبرة ، الحقيقة هي أن دائرة مواضيعه غنية جدا ، وانه يندر أن يوجد جنس من التصوير ، لم يظهر الفنان امكاناته فيه ، قبل كل شيء ، ومع كثرة مواضيع الامومة ، نرى مشاهد عائلية اخرى ، وايضا نرى صور أطفال [طفل مع الكأس] و [صديقان] و [الطفل المريض] و[طفل مع كلب] و [رأس طفلة صغيرة] و [اطفال فرانس جوردن] وكثيرون غيرهم . يلي ذلك في المكان الثاني سلسلة الصور الشخصية الفنية لكتاب وفنانين ـ وعلماء [الفونس دوديه مع ابنته] و [الفونس دوديه و [بول فيرلين] و [روجيه ماركس] و [شارل موريس] و [اوغوست رودان] و [بيوفي دوشافان] و [ايليزيه ريكليو] و [ميتشينكوف] و [غابريل ساي] وغيرهم ، وصور له شخصيا ، في المكان الثالث



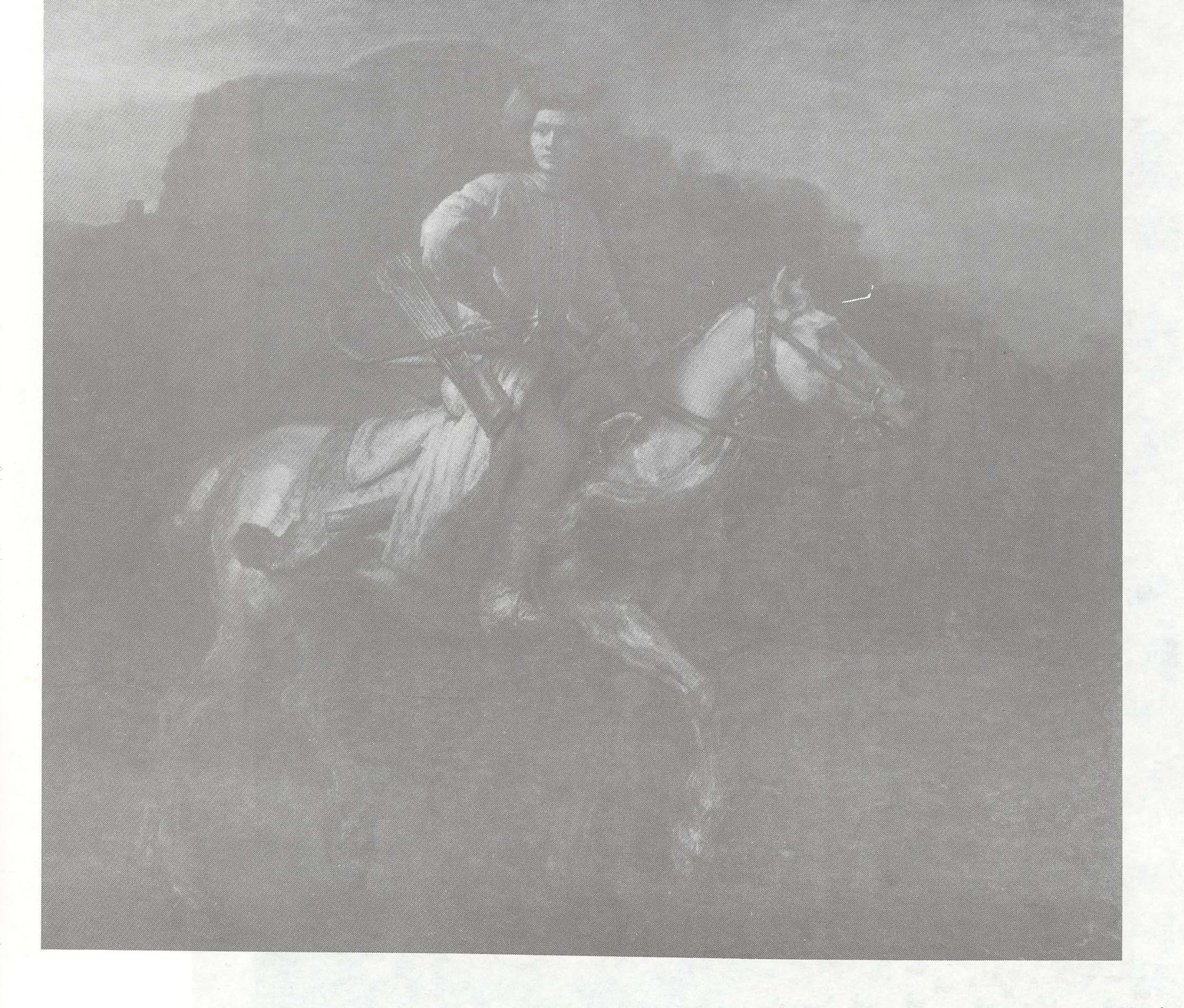
الغذاء على العشب
مانيه

بروغل



بوش

نستطيع أن نشير الى العديد من الاشكال والرؤوس التي من الصعب ان تحصى بين الصور الشخصية [بورتريه] على الرغم من انها مشغولة على السجية ، [فتاة من الالزاس] و [غجرية] و [تأمل] و [معاناة] و [حلم] و [رأس] وغيرها ، يليها العديد من اللوحات ذات المواضيع التاريخية ، والادبية ، والإنجيلية [جان دارك] و [فاناتينا] و [فاناتينا المهجورة] و [صلاة] و [العشاء الرباني] و [المسيح على الصليب] ، وليست قليلة أيضا النتاجات المكرسة للحياة اليومية ، [القناع الاول] و [عازف الكمان الشاب] و [محب النقوش] و [المسرح في بيلفيل] و [عابرو السبيل] و [الخروج من المسرح] و [ساحة كليشي رمساء] وغيرها ، وقد وضع كاريير عدداً كبيراً من الأجساد العارية ، و [امرأة مستلقية] و [الحلم] و [بعد الحماه] و [تواليت] و [امرأة عارية جالسة] [امرأة تتعرى] و [جسد عار] و [امرأة في المشد] و [الموديل] وغيرها ، وقد ألف الفنان العديد من الرسوم الجدارية ، والمأطورات التزيينية. ل [العلوم] و [شباب] و [أمهات] و [مخطوبات] و [عيد الميلاد] و [كهول] ، وقد صور سلسلة من [الطبيعة



رامبرانت

الصامتة] ، وعدداً من المشاهد [شواطىء مارنا] و [وادي ماني] والعديد من [مناظر جبال البيرينية]، ومناسب أن نسأل في هذه الحال : [أين أحادية الموضوع] لدى [كاريير] ، التي يصر على إقناعنا بوجودها عدد من المؤلفين ، واذا وجد بين كل هذا الفني في المواضيع حوافز ما قريبة جداً من المعلم ، أعيد العمل عليها فما المستغرب ، في مثل هذا الأمر المألوف ، لدى كل المبدعين الكبار ، هل نستطيع أن نعتبر [ديغا] مهووساً بالجسد العاري ، لأنه ترك لنا عشرات الوقائع ، أو هل نجزم بأن ابداع [سيزان] هو في الجوهر مكرس لموضوع أساسي واحد بعينه [جبل سان فيكتوار] ولأن المصور قد صوره قرابة ستين مرة .

صحيح أن [كاريير] أبدع عدداً قليلا من اللوحات، في بعض الأجناس ، وهذا من حقه ، وهو مسألة أفضليات ، وثمة أمر آخر صحيح أيضاً لم يلحظه الكثيرون من المؤلفين : ـ [لقد صمد المعلم] ، على الرغم من نجاحه الكبير ، لإغراءات الانتاج المتسلسل ، إن ثمار ثلاثين سنة من العمل المتوتر طفيفة من حيث العدد ، يشير [م. ف. مونو] في دليله [كاتالوغ] الى قرابة [٢٥٠] عملا تصويرياً ، هذا الرقم المتواضع بليغ الدلالة ، وهو يدل على العمل المتواصل على كل لوحة وعلى تشدد الفنان الكامل على نفسه .

واذا كان هذا الابداع يثير الانفعال ، فعلا ، ببواعثه ، فذلك لا يعود الى أحادية صورته ، بل يعود

الى طابع البواعث ، والى طابع التفسيرات ، بعض المشاهدين يتركون الوسط الأسروي من أجل زيارة الصالة ، فهل تدهشهم حقيقة أنه هنا في الصالة ستعرض لهم مشاهد من الوسط الأسروي ، مثل هؤلاء المشاهدين الذين ما زالوا غير قليلي العدد حتى اليوم ينتظرون ، تحديداً ، أن يروا في اللوحات لا الانعكاس الرمادي لليومي ، بل شيئاً يساعدهم على أن ينسوا ، ولو مؤقتاً ، اليومي الرمادي ، في تلك السنوات ، حين لم تكن السينما قد وجدت ، كان قسم من الجمهور ، يذهب الى المعارض للدوافع نفسها ، التي تجعل الناس اليوم يذهبون الى السينما — كي يلهوا ويتسلوا .

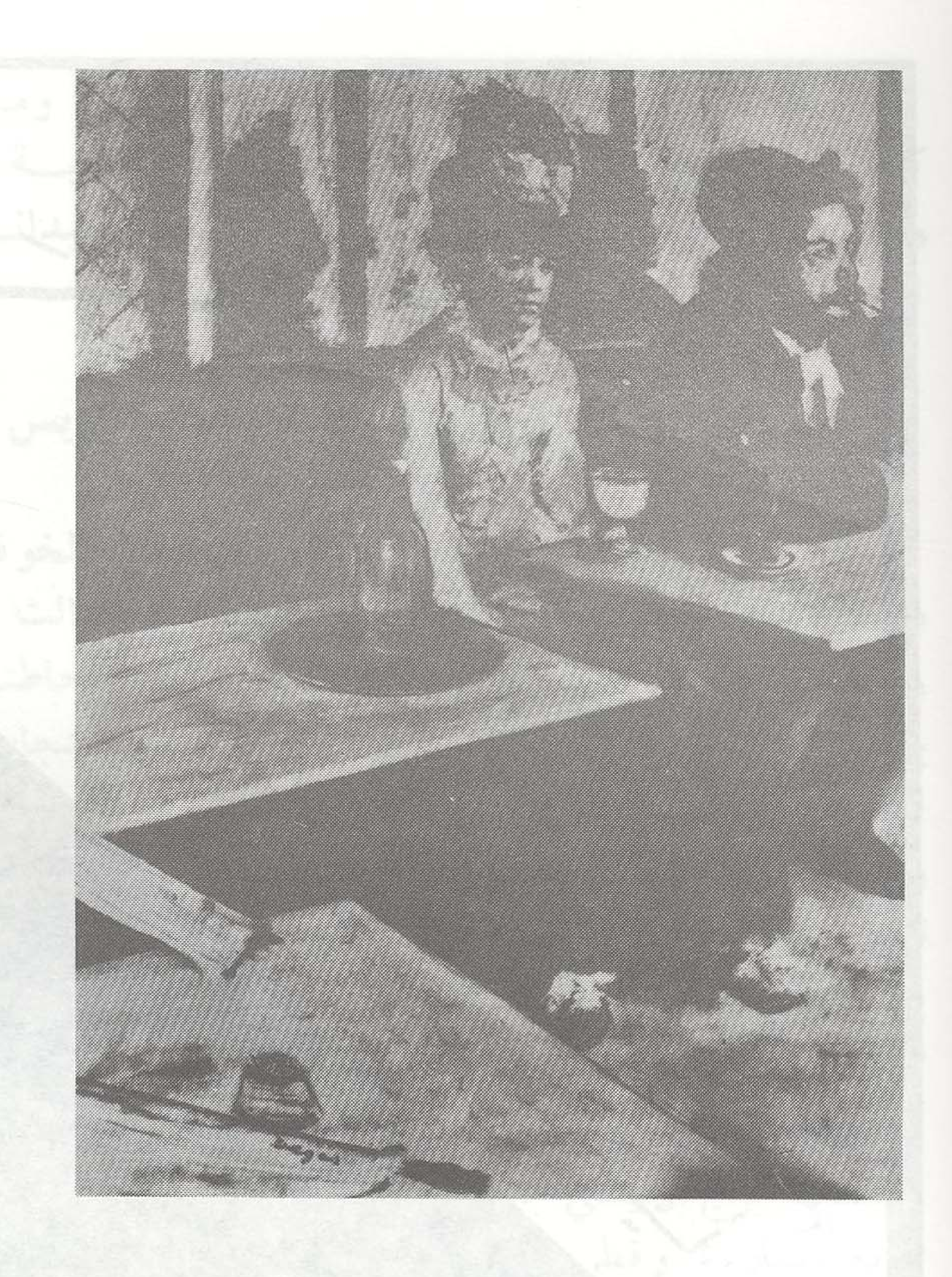
مثل هذا الجمهور ، كان يستطيع أن يتصالح مع لوحة عن الحياة ، تحتوي على الأقل عنصراً من القصة ، مثل الذي على سبيل المثال ، في بعض اللوحات الأولى لكارير نفسه ، في [القناع الأول] ثمة عنصر قصصي جلي تماماً ، الأشخاص عديدون ومختلفو الأوصاف ، المشهد معروف وغني بما فيه الكفاية ، كي تستطيع العين التنقل عبره ، لكن المعلم سرعان ما ترك هذه الطريقة المؤهلة لأن تضمن له دائرة واسعة من المعجبين ، كي يتوجه نحو أعمال أبسط ، وأوجز لا حادث فيها ، ولا قصة ، ولا دخيلة واضحة ، ليس صعباً أن نتصور كيف بدت هذه اللوحات الرمادية ، أو البنية ، كلها صغيرة الحجم من الأعلى ، وسط الأكبر جداً ، والأكثر الواناً جداً ، والأهم ، الأكثر أبهاجاً من لوحات الصالة ، واذا كان ثمة أيضاً ما يوقظ الاستغراب ، فهو ليس أن قسماً من الجمهور ، قد تجاوزها مع عدم مبالاة ، بل أن القسم الآخر وقف أمامها ، وأن عدد العشاق راح ينمو باستمرار ، وأن هذه النتاجات الصغيرة ، قد طبقت شهرتها الآفاق تدريجاً ، وإن معرض كارير الشخصي عام (١٩٠١) في (بيرنم) تحول الى انتصار حقيقي .

الصالة الرسمية ، في العشرين سنة الاخيرة من القرن ، ليست هي تلك التي كانت زمن (أنغر) و (دولاكروا) ، مجموعة لا نهاية لها من اللوحات الاحتفالية ، قد تكون أكبر ، وقد تكون أكثر حميمية ، مرتبطة بروح القدم ، الاشخاص في دروع ، وخوذات وأكسية رومانية يتناقصون ، يتركون المكان للتاريخ القريب والمعاصرة ، وككل (مجمع) من المقلدين والطفيليين سرقت الاكاديمية المجددين بمنتهى البراعة فراحوا يؤلفون هنا بمحاكاة مستغربة ، عدم المبدئية في الإبداع يتمثل في التهام كل موضوع ، قررو الصالون أن يبقى على مواقفه حتى النهاية ، مع كل ما ينجم عنها من امتيازات ، ومن الطبيعي أن تشمل مواضيع الواقعيين ، والطبيعيين ، والى دعاوى حماية التقاليد ، تضاف دعاوى أن تكون مؤرخ المعاصرة .

في سوق يمكنكم أن تكتشفوا فيها على الاقل ما يتعلق بالمواضيع ، كل ما يعجبكم ، وحيث يكون النادر هو الفن الاصيل ، هكذا هي الصالة الرسمية في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي ، ثمة هنا أيضاً حوافز قديمة للكسالى ، الذين يكرهون تبدل الأذواق ، المواضيع الدينية من العهد القديم والجديد ، للاتقياء ، مشاهد حربية لا ذكاء الشعور الوطني ، توليفات تاريخية تمجد [ملوك فرنسا] الذين هم على الموضة في فرنسا الجمهورية ، توريات فلسفية ، واخلاقية ، لمحبي الكلمات المتقاطعة ، كونسرتات ، رقصات تنكرية دنيوية ، موتيفات مسرحية أمام الكواليس أو وراءه ، للطباع الفنية ، قطة لطيفة في سلال ، وكلاب ذكية في مقاعد مخملية ، لمحبي الحيوانات المنزلية ، خاطبون ، أو عرسان وحياة عائلية هانئة ، للمواطنين المحتشمين ، والعاطفيين من الجنسين ، صور لحسان دنيويات ولشخصيات مرموقة ، لعابدي (موضة) ، الإشتهار ، صور للبحر أو لليالي المقمرة ، للرومانسيين الحارين ، توليفات مع خيول أصيلة ، للخيالة ، طرائف صيد — للصيادين ، مشاهد مزينة — لمحبي الطبيعة ، وأخيراً ، أجساد عارية لكل الاذواق ، من نمط وفي كل الأحوال ، فتيات أو ناضجات ، لطيفات أو ضخمات ، سمراوات أو بيضاوات ، حوريات ، رشيقات ، منيرات ، فلورات ، جواري ، فاتنات ، عاريات أو كاسيات ، واقفات أمام جدول أو أمام مرآة ، رامزيات أو موريات ، ميثولوجيات ، أو عاديات ، بطلات للعربدات الرومانية ، من الحريم الشرقي ، من مجمع الساحرات الشابات ، من مواكب السيليين السكارى ، من الولائم في الصالات المعاصرة ، من اغواءات القديس أنطونية ، من أسواق الجواري البيضاوات ، انها انسكلوبيديا حقيقية ، من التخيلات الجنسية ، لهؤلاء السادة المحترمين ، الذين حكموا قبل (١٥) سنة على الفقير (مانيه) مع (أوليمبياه) بأنه بشر باللاأخلاقية ، معروضة هي الآن [أوليمبيا] العجفاء ، في نهاية القرن مستلقية على فراش من سيقان مجموعة ، وتبدو حقاً كلية الحكمة وسط معرض الوحوش اللانهائي من إناث يعرضن أجزاءهن الامامية أو



هالز



ديغا

الخلفية ، مباعدات ما بين أرجلهن في تمظهرات (بوزات) غير محتشمة ، الامر الذي لا يمكن أن يعرضه سوى خيال محموم .

وسط كل هذا التنوع الغني ، لا يمكن ، طبعاً ، الا توجد مشاهد أطفال لطفاء ، أطفال فوق وسائد من الأطلس ، أو صبيان نظاف وبنات ، يرتدون ثياباً جديدة ، ويقفون مطيعين وسط خضرة الحديقة ، كي يصورهم العم الطيب ، أجل ، الاطفال موجودون أيضاً وهم متناغمون تماماً مع روح الصالة العام ، وبذوق حرفي مهيمن .

طبعاً، ثمة استثناءات سمحت بها لجنة التحكيم، مع شيء من الانفعال الصريح ، أحياناً ، ومع شيء من الحسد الخفي أحياناً ، وثمة مثل هذه الاستثناءات في موضوع الاطفال ، ليست المسألة بعائدة الى تجديدات لا يعرفها الا الله ، وانما هي ، ببساطة ، لوحات ، خارجة من اطار التفاهة الجزئية ، وإني لآخذ بنظر الاعتبار توليفة [ماريا باشكيرتسيفا] المسماة (اجتماع) المنتجة في زمن الحماسة الحقيقية.

من الصعب ، للنغم العاطفي المغوي ، أم لشباب المؤلفة ، وفي كل الاحوال ليست هذه من الروائع ، واذا كنت قد ذكرت اللوحة ، فلأنها تمثل أحد أول لقاءاتي مع الفن ، واللقاءات الاولى تكون دائما مما لا ينسى ، مع غض النظر عن النوعية ، والنواقص التي في الفتاة ، التي نحبها ، أو في اللوحة التى تعجبنا .

كان ذلك في أثناء اقامتنا في باريس عام (١٩٢٦) حين كان أبي وأمي يدفعانني الى المتاحف ، اذ لم يكن ثمة من يتركونني عنده ، واذ كنت قد كرهت تلك المتاحف كرهاً مخيفاً بإعدادها التي لا تنتهي ، وصالاتها التي لا تحصى ، حيث كنت أتسلل غير مبال قرب اللوحات ، وكانت معاناتي الفنية الوحيدة هي الم رجلي الذي لا يكف عن التزايد ، ولو بقيت على كرهي ذاك لكانت حياتي قد جرت في مجرى آخر تماماً ، لكنني لم أصمد الى النهاية ، وأحد أسباب هذا الانقلاب ، ربما كان هذا « الاجتماع » نفسه (لباشكيرتسيفا) .

كان أبي وأمي قد قررا ، في ذلك اليوم ، أن يسحباني لا من (اللوفر) وحده ، بل من متحف اللوكسمبرغ أيضاً ، وذات حين ، وكي تبدد أمي خمولي قالت ما معناه : [أن من الافضل أن نتأمل اللوحات لا الأحذية مشيرة الى لوحة كبيرة] .

ــ هاك ، أنظر أي عمل جميل ، هؤلاء الاطفال من [باشكيرتسيفا] .

رفعت عيني كي أرضي أمي لكن اللوحة أعجبتني فعلا ، لقد صور ستة صبية ، أحدهم في مثل عمرى، يقفون في الشارع في الضاحية قرب سياج بسيط ، يلبسون ثياباً رثة منشغلين بالنظر الى قوس رماية رث هو الآخر .

تأملت اللوحة وقلت :

ــ هؤلاء الاطفال فقراء .

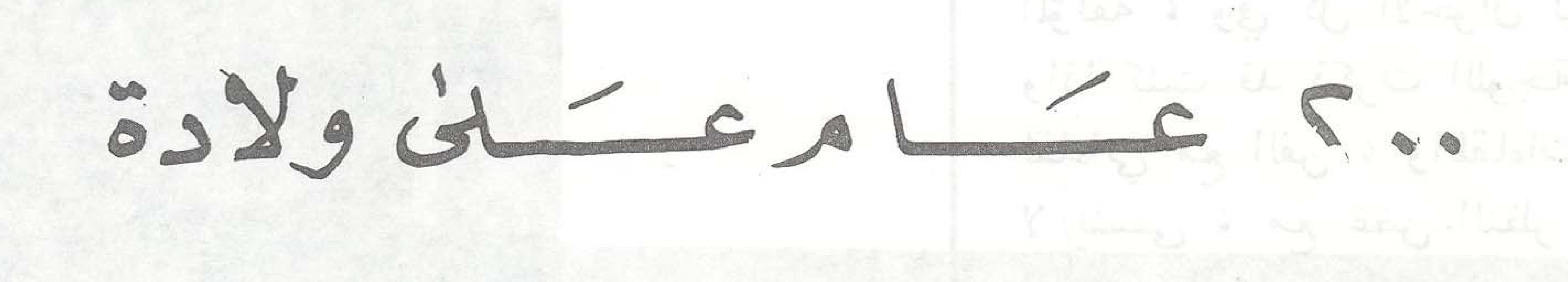
لقد أحزنني كون الاطفال فقراء ، على الرغم من أننا نحن أيضاً كنا في تلك الفترة الباريسية نعيش بمشقة ، ولم تكن ملابسي أكثر أناقة من تلك التي لأشخاص اللوحة . .

أوعزت لي أمي :

[قد يكون هذا ما أرادت الفنانة] ، أن تعبر عنه ، إن أطفال الفقراء مثل كل الأطفال .

وقال أبي : الثوب لا يصنع راهباً .

(للبحث صلة)



متحف اللوفر

ترجمة وإعداد: محمد الدبيسا

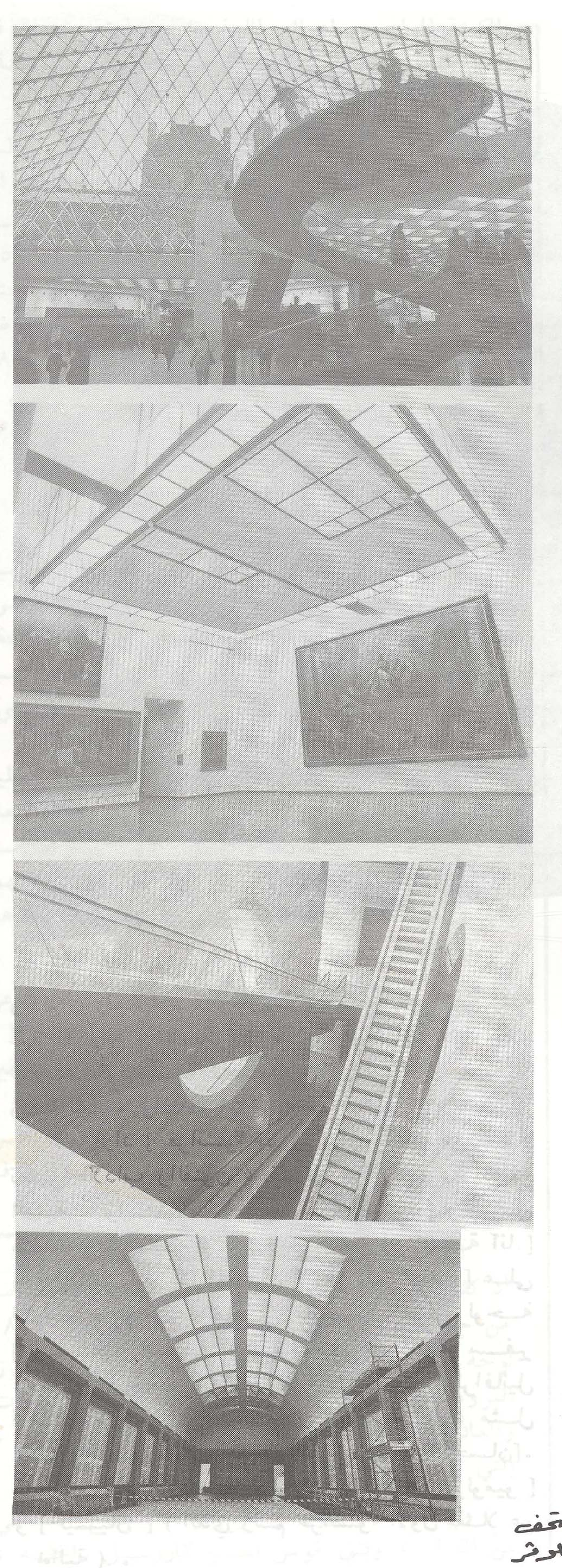
ولد متحف اللوفر من رحم عصر التنوير ، وما كيف بعدها عن تأكيد نزعته التاريخية ، والفنية ، والتربوية ، وترعرع مكانا للذكرى ، وبقي ميدانا للاحتفال .

نحو العام (١١٩٠) اللوفر قلعة لحماية باريس :

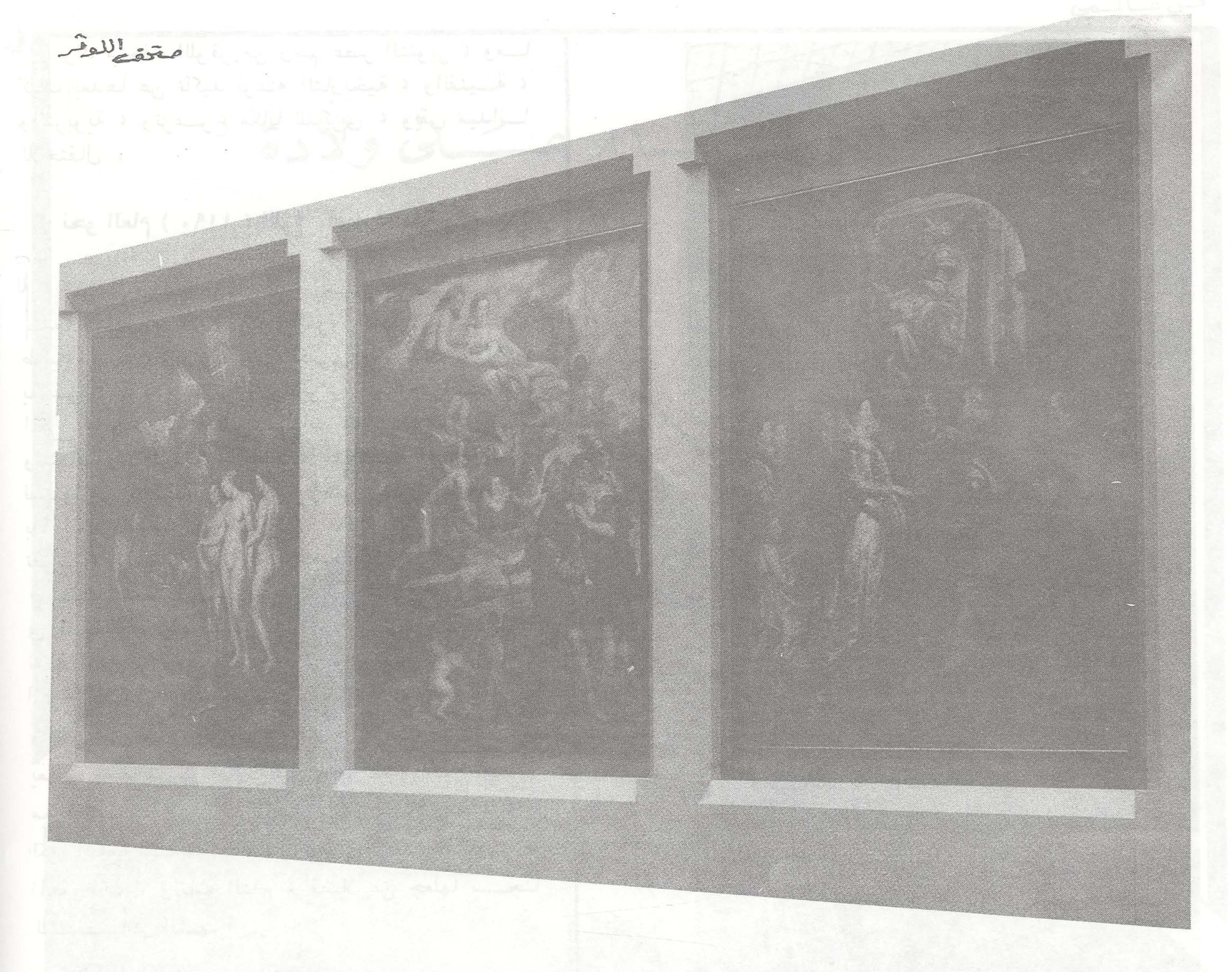
كان [فيليب أوغست] يعيش هاجس الخوف عندما كتب وصيته ، إبان الغزو الصليبي الثالث ، طالبا من بورجوازيي المدن الكبرى في مملكته احاطتها بالاسوار المزودة بالابراج والابواب المعززة، واستجابت المدن ، ومنها باريس ، ذات الاشعاع الديني ، والثقافي والاقتصادي آنذاك ، متطلعة الى حماية نفسها من الاخطار المهددة ، ومنها خطر الفايكينغ . بدأ العمل ، وارتفع السور ، بطول ثلاثة آلاف متر تقريبا ، وسماكة ثلاثة أمتار ، وارتفاع عشرة أمتار، فانبثقت قلعة على مقربة من نهر السين ، وانتصب في قلبها برج رئيسي بارتفاع ثلاثين مترا ، وسماكة ثلاثة امتار ، وقطر تسعة وعشرين مترا . واحاطت البرج خنادق ، وجدران استحكامية ، وبريجات . وأطلق على الموقع اسم اللوفر [Louvre] دون ان يعرف أحد سبب ، أو أصل ، أو معنى هذه الكلمة، مع ذلك ، لم يجعل [اوغست] من اللوفر مقرا له ، لكن القلعة غدت مخبأ آمنا للخزينة الملكية ، المحفوظات ، واثاث التاج ، فضلا عن جعلها سجنا للشخصيات الشهيرة .

في العام ١٩٢٨ ، القلعة مقر ملكي لفرانسوا الأول :

في العام [١٥٢٨] أمر الملك [فرانسوا الاول] بإزالة برج اللوفر الرئيسي ، حيث كان الملك شارل الخامس يستمتع بالتأمل ، والقراءة ، والصلاة ، وبدا شعب باريس متأثرا لاختفاء هذا البرج ، الذي شيدت مكانه مطابخ سادة الاقطاع ومساكنهم ، وأوعز الملك بزخرفة شققه داخل القلعة ، وانجاز رسوم جدارية تمثل أشخاصا خرافيين [نصفهم الاعلى بشر والاسفل ماعز] وحوريات .
بذلك ، ارتدى اللوفر حلة جديدة ، ليصبح رمزا وليدا لعظمة أريد لها أن تكون ذات اشعاع ، ثم أضحى لاعراس السادة الباذخة ومقرا لاقامة كبار الضيوف ، وجاء دور الذهب ، الذي ازدانت به بعض أرجاء القصر ، وأشرق زجاج النوافذ بالرسوم



متحف اللوفر



والالوان الجديدة ، وتوزعت الشمعدانات الذهبية على الادراج والشقق ، بعد توسيعها ، وراحت ساحته الرئيسية تشهد مبارزات الفروسية ، والمباريات ، والمنافسات .

لقد أراد [فرانسوا الاول] أن يجعل من نفسه نصيرا للآداب والفنون ، فشكل نواة لمجموعة اللوفر الفنية ، واستضاف [ليوناردو دافنشي] وحصل منه ، بعد وفاته ، على لوحتيه [القديسة آنا] و [القديس يوحنا المعمدان] و [الجوكوندا] على الارجح . وأمر العاهل بالحصول على لوحة [البستانية الحسناء] لرافائيل ، وأهداه سفير الفاتيكان لوحة [العائلة الكبرى المقدسة] لرافائيل أيضا ، ودعا الى بلاطه رسامين آخرين ، مثل [أندريا ديل سارتو] الذي أهداه لوحة [الاحسان]. وأضيفت الى هذه لوحات أخرى لـ [فرابار تولوميو] و [تيسيان] (الذي رسم فرانسوا الاول نقلا عن ميدالية) .

في العام [١٥٩٤] هنري الرابع يبني الرواق الكبير :

حال دخول الملك هنري الرابع باريس عام (١٥٩٤) أنشأ ورشة ضخمة لوصل قصر (اللوفر) بقصر (التويلري) عن طريق رواق كبير ، بطول ٤٧٠ م ، استمر العمل فيه طيلة ستة عشر عاما ، وفي العام (١٦١٠) مع اكتمال الرواق ، أغتيل الملك داخله ، في هذا المكان الذي اراد أن يجعله فخما ، وفسيحا ، ولا مثيل له ، وكان الملك قد عبر عن ارادته في تحويل هذا الرواق الى سكن وورشة لمجموعة من أمهر الحرفيين وأبرع الرسامين ، وهكذا ، بات بوسع المبدعين العمل والسكن في آن واحد داخل القصر ، وأضحى (اللوفر) مدينة للفنانين ، ولكن أيضا مدينة للمتع ، والاحتفالات والولائم الباذخة ، الا أن (هنري الرابع) لم يعر

الكوميديا أي اهتمام ، وذات مرة ، أسرّ لاحد أفراد حاشيته : [البارحة مساء ، جاءني النوم ، عندما بدأ الكوميديون أداء أدوارهم] . وفي العام (١٦٠٥) أمر الملك بفرش ساحة القصر بالرمال ، وسمحلسنة من السادة بأن يتبارزوا بالرماح أمام السيدات اللواتي جلسن الى النوافذ ، وفي الساحة نفسها ، استمتع بمشاهدة معركة بين رجل وأسد .

في العام (١٩٥٨) لويس الرابع عشر يصفق لموليير ويثري مقتنيات اللوفر :

شهد اللوفر نجاحات فرقة (موليير) المسرحية ، وأضحت مسرحيته [مدرسة الزوجات] الملك حتى أسرف في الضحك ، الا أن لويس الرابع عشر ، الذي كان يحرص على حضور المسرحيات أيام السبت ، عزم على هجر قصري (التويلري) و (اللوفر) ليقيم نهائيا في قصر فيرساي في عهده ، تقفزت مقتنيات اللوفر الفنية الملكية من (٢٠٠) في بداية حكمه الى (٢٠٠٠) في نهايته ، من بينهالوحات لـ (كوريجيو) وواحدة لـ (كاراناخ) وأخرى لـ (رافائيل) وواحدة لـ (دافنشي) وأخرى لـ (تيسان) .

الا أن أجنحة اللوفر لم تبق حكرا على الفنانين ، ففيه استقرت الاكاديميات الملكية (للرسم ، والنحت ..) ، والاكاديمية الفرنسية منذ العام (١٦٧٢) وأضحت دار الملك مقرا لاكاديمية العلوم .

العام ١٧٩١ ، مع الثورة ، القصر الملكي يتحول الى متحف وطني :

مع قيام الثورة ، عام (١٧٨٩) اهتز اللوفر ، رمز الملكية المائع ، وجاء في بلاغ الجمعية التأسيسية عام (١٧٩١) أن (اللوفر) و (التويلري) سيتحولان معا الى قصر وطني ، يكرس لسكن الملك ، ومقرا ومركزاً لجميع الآثار العلمية ، والفنية والمؤسسات الثقافية العامة الرئيسية ، الا ان الشق الثاني من البلاغ لم يتبلور الا في العام التالي ، (١٧٩٢) بعد سقوط الملكية ، حينها ، تقرر [البحث عن اللوحات ، والتماثيل ، والاشياء الثمينة الاخرى ، وأثاث التاج] ، وأعيدت مائة وخمس وعشرون لوحة من (فيرساي) الى (اللوفر) ، وشكلت لجنة لفهرسة الآثار الفنية ، وقضى قانون (٩ أيلول ستمبر) ، بنقل مجموعات التاج الى الامة ، وصودرت لوحات الكهنة المهاجرين لصالح اللوفر ، وغدا تحويل اللوفر الى متحف وطني مطلبا ملحا ، ازاء تراكم هذه الثروات الفنية .

راحت معالم المتحف تتبلور ، ففي آب/اغسطس (١٧٩٣) ولمناسبة أعياد الجمهورية ، فتح رواق المتحف المركزي للفنون أبوابه ، في نفس الوقت مع قاعة عرض الفنانين الاحياء ، حيث عرضت (٥٣٨) لوحة مع تحف أخرى من (١٠) آب/أغسطس حتى نهاية ايلول/ستبمبر ١٧٩٣ ، الا أن قاعة العرض هذه لم تفتح أبوابها امام الجمهور نهائيا الا في ١٨ تشرين الثاني/نوفمبر (١٧٩٣) وفي العام التالي ، تحول متحف الفنون الى « المتحف الوطني للفنون» .

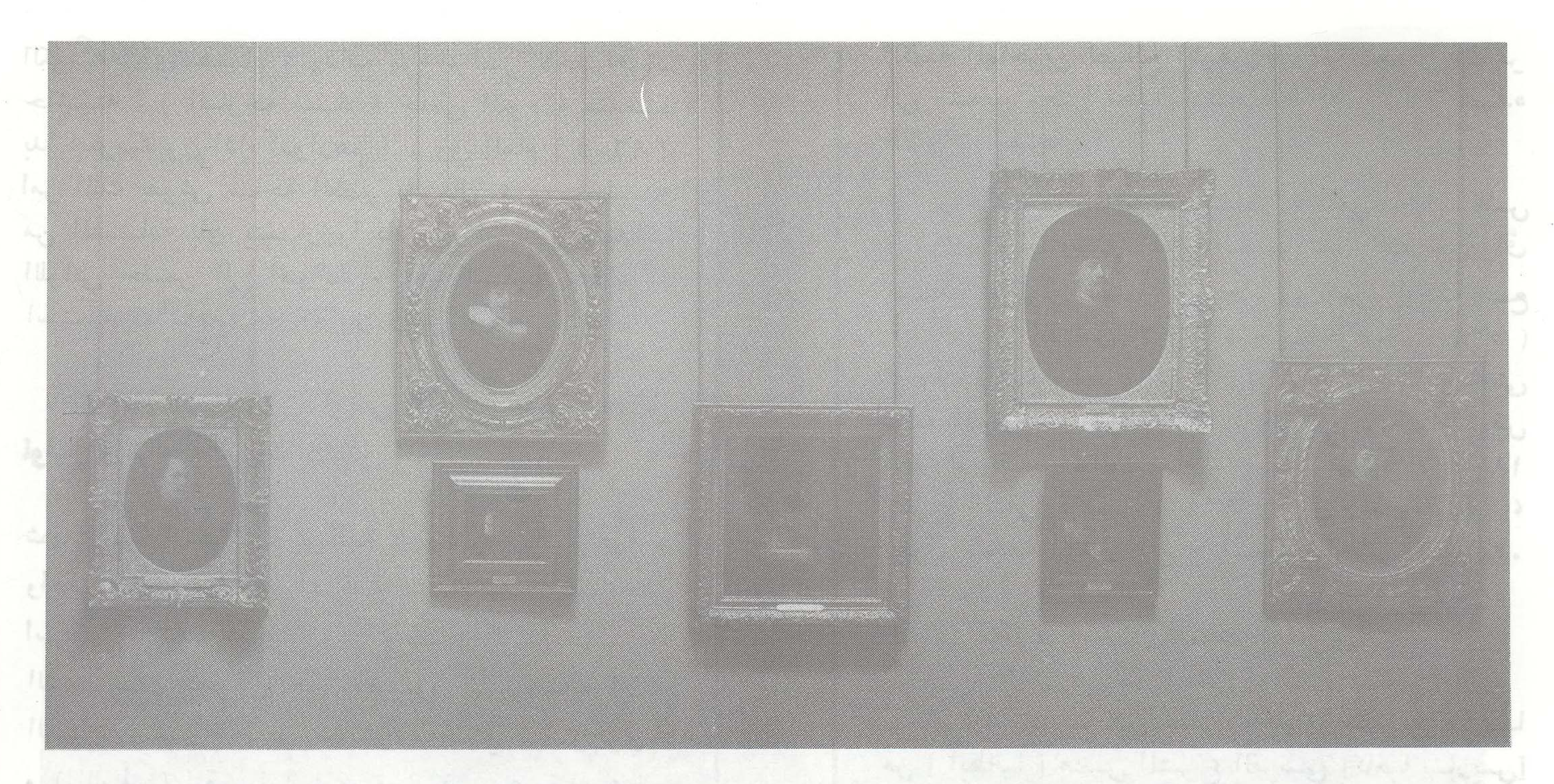
في العام (١٨٠٣) متحف نابليون :

بينما كانا يتأملان بعض الكنوز التي جيء بها من [ايطاليا] همس المشرّع الفرنسي [كامبا ساريس] في أذن الرسام [دافيد] : ــ لماذا لا نسميه متحف نابليون ؟. هذا ما تم فعلا في العام (١٨٠٣) بعد أن وضع تمثال نصفي للامبراطور في المدخل الرئيسي ، في الواقع ، بعد التوقيع على معاهدة « تولنتينو » (١٧٩٧) ، التزم البابا بيوس السادس بتسليم فرنسا مائة لوحة ، وتماثيل ، ومزهريات ، وفي العام التالي ، وصل موكب هذه الكنوز الى باريس ، مع موكب آخر من الاسود والجمال ، وقد تقدمتهما لافتة كتب عليها : ــ [الفنون تبحث عن أرض يزهر فيها الغار] .

وبعد ضم هذه التحف الى المتحف ، فضلا عن الاعمال الفنية الاخرى التي صودرت في (بلجيكا) ولدى المهاجرين ، ابعد الامبراطور الحرفيين والفنانين عن قاعات (اللوفر) وصالاته ، لقد أراد تنظيفه وأمر بشق الشوارع حوله ، واعادة ترتيبه من الداخل ، وترميم واجهاته ، التي نقش عليها الحرف « N » وصقر الامبراطور ونحلاته .

لقد شهد المتحف في عهد نابليون نهضة عظيمة ، اذ كثر طلب اللوحات وازدادت مشترياتها ، (خصوصا من جانب « جوزفين » ، التي طلبت في العام ١٨٠١ لوحة [موبوئي الطاعون في يافا]) ، فضلا عن الكنوز البروسية والمصرية ، وآلاف القطع الاثرية واللوحات والعاديات والعملات القديمة والاحجار المنقوشة ، التي تم الاستيلاء عليها .

وفي عهد (نابليون) شرع ببناء الجناح الشمالي من اللوفر ، وبني قوس نصر كاروسيل داخله ،



متحف اللوفر

ولمناسبة زواجه (بماري ـ لويز دي هاسبورغ) بعد أن طلق جوزفين ، شهد المتحف حفلات باذخة ، مشى العروسان خلالها بأبهة داخل قاعة العرض الكبرى ، أمام اللوحات الجديدة ، لكن الفرصة لم تستمر طويلا ، ففي العام (١٨١٥) أعيدت اللوحات، التي سبق لنابليون أن طلبها ، الى الحلفاء ، بذلك ، خسر (اللوفر) الفي لوحة وثلاثمائة تمثال وتحفا أخرى ، غير أن ذلك لم يترك أثرا في نفس الملك (لويس الثامن عشر) الذي لم تكن له سوى أمنية واحدة بعد عودته الى قصر التويلري : (أن انام في سرير نابليون) ، وهذا ما فعله .

العام ١٩١١ [الجوكوندا] سرقت الجوكندا ؟ :

عندما حلم الرسام [لوي بيرو] برسم حسناء أنيقة ، ومغناجة ، توجه ليقوم بذلك تحت الاضواء المنعكسة عن زجاج واجهة [الجوكوندا] لكنه لم ير أثرا لرائعة (دافنشي) ، قيل له انها في ورشة التصوير ، وانتظر عودتها ، عبثا ، وأعلن الاستنفار في المتحف ، وبدأ البحث ، وفتح تحقيق ، واكتشفت آثار تدل على سرقة اللوحة .

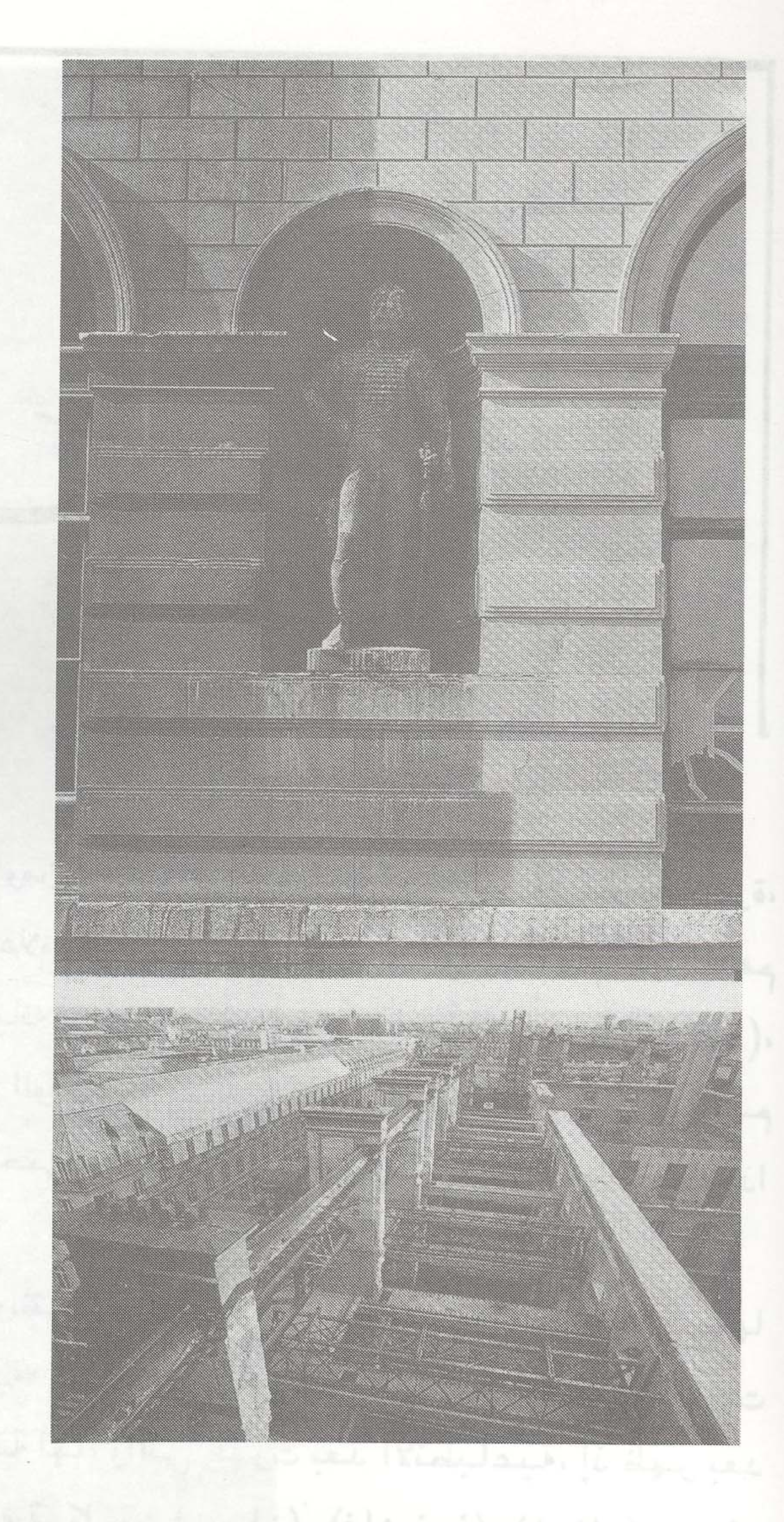
في العام نفسه ، نشرت احدى الصحف خبرا بأن سارقا أفاد بحيازته تمثالا أيبيريا صغيرا يعود اختفاؤه من اللوفر الى العام [١٩٠٧] وأن هذا السارق هو سكرتير الشاعر (أبولينير) وأن اللص باع (بيكاسو) تمثالين صغيرين تعود ملكيتهما (للوفر) ولما أقلق الخبر الشاعر والفنان ، توجها لالقاء التحف في نهر السين ، ولكن بدلا من ذلك ، سلما التماثيل الى الصحيفة (باري رجورنال) . مع ذلك ، سجن الشاعر بسبب القضية خمسة أيام .

وفي العام (١٩١٣) تلقى تاجر عاديات رسالة غريبة من شخص يعرض فيها اعادة [الجوكوندا] الى وطنها ايطاليا ، مقابل مكافأة ، وبعد حصول التاجر ، أعيدت الى باريس،حيث استقبلت استقبال الملوك ، وتزاحم الناس على مشاهدتها في اللوفر ، الذي أعيد النظر في نظامه ، وحراسه .

وبعد تراكم الهدايا والهبات الفنية والاثرية ، التي مثلت المدارس كلها منذ عصر النهضة (لوحات ورسوم ، وسجاجيد ، وسيراميك ، وأثاث ، ومنحوتات) احتاج اللوفر الى التوسيع ، بعد توسيع عام (١٩١٠) في الطابق الاول ، لكن الحرب أوقفت كل شيء .

في العام ١٩٤٠ ، الألمان يجدون المتحف فارغا :

عندما شعر الفرنسيون بخطر الزحف الالماني ، وزعوا محتويات اللوفر على قصور (لالوار) و (ميدي) الفرنسية ، ومع انتهاء الغزو الالماني للشمال ، كانت



متحف اللوفر

كنوز اللوفر في مأمن من السلب والعطب ، واخيراً، استقرت (٧٠٠) لوحة في متحف [أنغر] (منطقة مونتوبان) ، من بينها (الجوكوندا) التي راحت تنام كل ليلة بهدوء ، الى أن داهمتها ذات مرة موجة من الوحول عقب احدى العواصف ، لكنها انقذت في الوقت المناسب .

ولما وجد الالمان اللوفر فارغا ، ضربوا حصارا على حركة الاعمال الفنية ، مع ذلك ، لم يتوقف شراء اللوحات لصالح اللوفر ، سرا ، من بينها لوحة [المستشار سيفييه] للفنان «لوبران» في هذه الاثناء، في برلين ، حرر (غوبلز) كتابا من ألف صفحة ينطوي على أسماء التحف الفرنسية في المناطق المحتلة ، وسعى لمصادرتها . لكن (مترنيخ) ، رئيس لجنة التحف في هذه المناطق ، تصدى للمحاولة وأفشلها، وفي العام (١٩٤١) فتن وزير خارجية الرايخ الثالث [ديانا المستحمة] للفنان بوشيه ، وطلبها عن طريق السفارة الالمانية . ورفض مسؤولوا اللوفر الطلب ، وأخيرا ، حاول (هتلر) الحصول على مجموعة من ثلاثمائة لوحة هولندية لعرضها في متحفه الخاص ، عارض الفرنسيون المحاولة ، وأفشلوها ، مع ذلك، سلب الألمان (٤٩) لوحة ، لكن الفرنسيين أعادوها بعد التحرير ، وعقب رحيل الالمان ، عادت كنوز اللوفر الموزعة الى المتحف ، كاملة .

بعد نقل وزارة المالية من جناح [ريشليو] الذي شغلته منذ (١٢٠) سنة ، انفتح امام المهندسين أفق رحب حول المتحف ، بمساحة ٣٥ هكتاراً ، يمتد من ساحة (الكونكورد) الى [سان ــ جيرمن لوكسيروا] وسيغدو اللوفر الكبير مدينة داخل المدينة ، سيتسع قبوه لـ ٨٠ حافلة سياحية ، و ٦٠٠ سيارة صغيرة ، وستخصص أربع قاعات ، بمساحة اجمالية ٧٥٠٠م٢ للمهن الفنية والازياء ، ورواق لحوانيت الاشياء الفاخرة ، فضلا عن المطاعم ، ومدرج يتسع لـ (٦٠٠) شخص يخص كلية اللوفر ، ومختبر بمساحة ٣٠٠٠م٢ للاختصاصيين بدراسة تحف اللوفر ، كما سيعاد النظر بتنظيم حدائق التويلري ، والتماثيل ، والاحواض ، والاقنية ، والمروج بشكل كامل ، كلفة العملية الاجمالية : بين ٥ الى ٦ مليارات فرنك . الا أن المشروع برمته أثار سلسلة من الجدل ، وبالاخص حول الهرم الزجاجي ، عقب اختيار الرئيس الفرنسي [ميتران] للمهندس الصيني ــ الامريكي [ايوه مينغ بي] ومشروعه الخاص ببناء هرم زجاجي كبير ، بارتفاع (٢١) م ، هذا الهرم المؤلف من (٦٧٥) مثلث زجاجي ، والذي انتصب في وسط ساحة نابليون ، داخل المتحف ، وطال التغيير والتعديل أيضاً معالم اللوفر الداخلية ، حيث أعيد توزيع التماثيل ، واللوحات ، والمنحوتات ، مع مراعاة أصولها وعصورها وزود الطابق الاخير بالاضاءة السمتية المعقدة ، التي تتيح اسقاط الضوء الطبيعي على نحو غير مباشر على الجدران ، بواسطة صفيحات خاصة مزودة بمصافي تعيق نفاذ الاشعة فوق البنفسجية . ومنذ كانون الاول / ديسمبر ١٩٩٢ / ، بات بوسع الزائر أن يكتشف (٣٩) قاعة جديدة بالتصوير الفرنسي ، كما نبشت (١٥٠) لوحة جديدة من مدافنها ، لعرضها في الصالات ، من بينها لوحات لـ (واتو) و (شاردان) و (فراغونار) و (انغر) وفي ١٨ تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٩٣ ، لمناسبة الذكرى المئوية الثانية لتحويل اللوفر الى متحف ، شهد جناح [ريشليو] بمساحته البالغة (٢١٥٠٠) م٢ نحو (١٠٠٠٠) لوحة وتحفة فنية ، بعد اعادة ترتيبه .

الوحشيّة

إعداد: الحياة التشكيلية

«إن وضع الأحمر والأخضر والأزرق بجانب بعضها، لا تجعل الانسان ملوناً، بل يجب عليه أن يضحي ببعضها من أجل إعطاء فرصة الظهور».

(ماتيس)

استعملت كلمة (وحشية) لأول مرة في معرض صالون باريز لعام (١٩٠٥)، واستخدمها الناقد الافرنسي (لويس فوكسيل)، ليدل على الرسامين الجدد الذي عرضوا في غرفة واحدة حول تمثال للنحات (ألبرت ماك)، وكان التمثال قد نحت بطريقة فناني البندقية، وظهر بريئاً جداً وسط لوحات مرسومة بالألوان الأساسية، ولهذا قال الناقد:

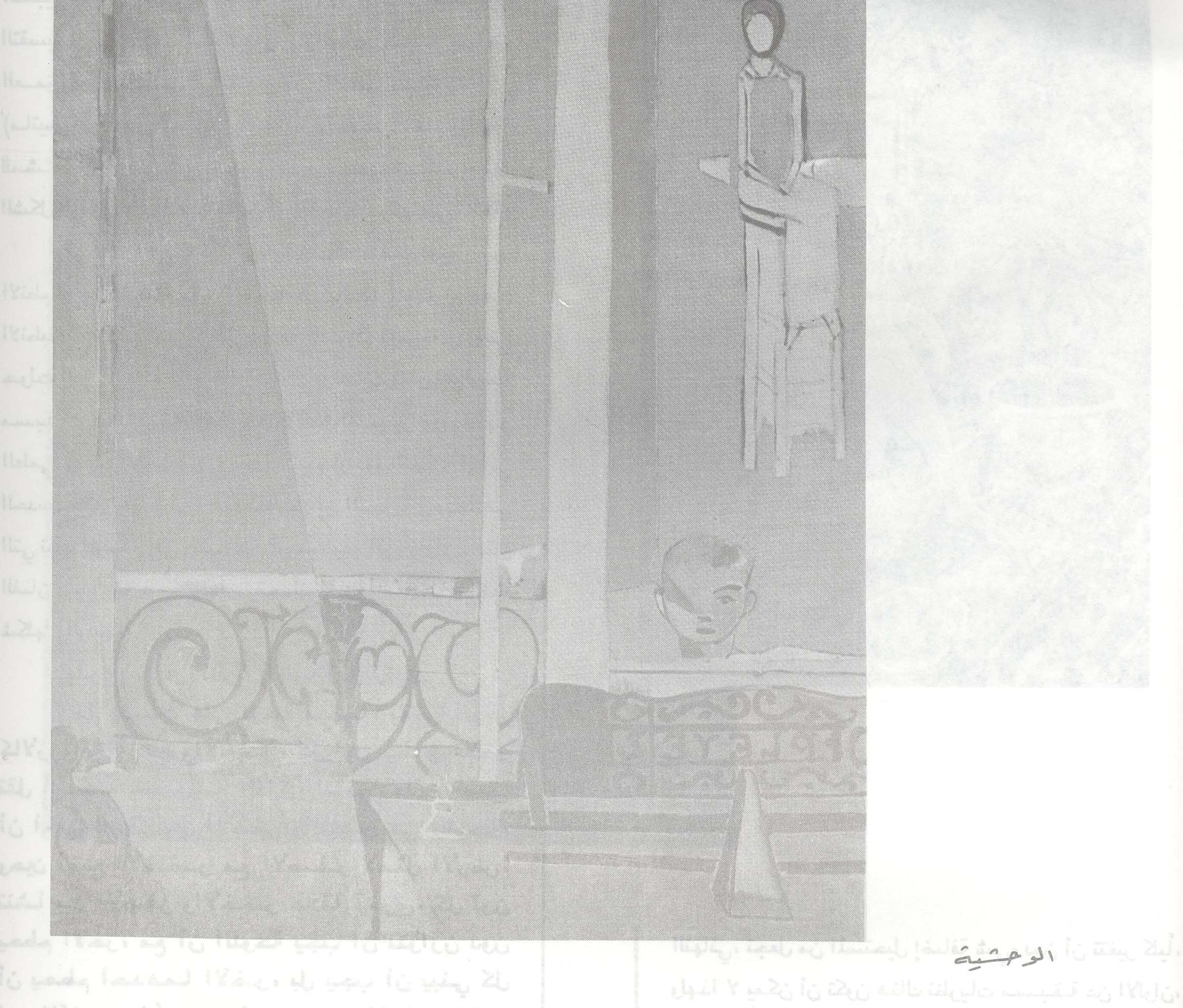
[إن دوناتللو بين الوحوش].

وهكذا أصبحت كلمة (وحوش) تدل على الرسامين الجدد، ومنها اشتقت (الوحشية)، ونلاحظ أن ليس هناك ما هو علمي في هذه التسمية لكنها شاعت وأصبحت تدل على اتجاه من أهم الاتجاهات التي عرفها القزن التاسع عشر.

ومن الملاحظ أن الوحشية لم تستمر إلا فترة قصيرة، وكان أعلامها يعرفون بعضهم إذ عاشوا معاً، ولم يكن أحدهم عارفاً بأنه قد أسس مذهباً فنياً خاصاً إلا بعد عام (١٩٠٥)، ومع أن الوحشية قد ظهرت قبل ذلك دون أن يكون لها اسم معين، حتى جاء عام (١٩٠٥) وفي صالون باريز أخذت هذا الاسم.

ولنتساءل الآن، ماهي أهم الأسس التي انطلقت منها الوحشية؟ نستطيع أن نقول بأن الوحشية تأثرت بالاتجاهات السابقة لها، والتي ظهرت بعد الانطباعية، إذ ظهر بعد الانطباعية، كل من (سيزان) و(فان غوغ) و(غوغان)، سيزان الذي مهد الطريق أمام (التكعيبية)، وقال بضرورة أن يعبر الفن عن قوام الواقع، وأسسه المعمارية الراسخة الوجود، ونظم لوحاته ليعكس ذلك، و(فان غوغ) الذي أراد أن يعطي تعبيرية تربط بين العمل الفني وبين التجربة الحياتية للفنان، حيث يعكس اللون ما يعتمل في أعماق هذا الفنان، و(غوغان) الذي أعطى اللوحة عن طريق الرموز وتنظيم المساحات، وحين رسم (الوحشيون) أرادوا أن يأخذوا من كل هذه الاتجاهات لينظموا لوحاتهم تنظيماً جديداً.

فإذا كان حلم (سيزان) أن ينظم اللوحة فقد أخذ (ماتيس) نفس الفكرة وأعطاها أبعاداً جديدة، لقد أراد (سيزان) جعل الانطباعية أكثر صلابة والوحشيون أرادوا ذلك أيضاً، إنهم أرادوا بناء لوحة من خلال اللون ونظموها لتجلب الاهتمام من أجل ابراز النظام والجمال والمتعة.



الوحشية

وإذا كان (فان غوغ) قد عمد إلى جعل اللون وسيلة عن أعمق أعماق تجربته، فقد أراد (الوحشيون) أن يكون (اللون) تعبيراً و(ماتيس) يقول:

[الفن تعبير بالنسبة لي ولا يمكن أن يوجد في العاطفة التي تظهر في الوجه أو التي تبدو واضحة من خلال نظرة حادة، إنه في كل لوحتي، في المكان الذي وضع فيه الشخص والفراغ المحيط به، والنسب، كل شيء يلعب دوره.]

ويقول أيضاً:

[إن ما أقدمه في فني، هو عبارة عن تعبير، ولا أستطيع أن أميز بين الشعور الذي أملكه من أجل العيش، وبين الطريقة التي أعبر بها عن الحياة].

وهذا يعين أن الفن تعبير قبل كل شيء برتبط بالحياة، تعبير من خلال اللوحة ككل وهو نفس هدف (فان غوغ).

وإذا كان (غوغان) قد طور الفن التشكيلي من التعبير عن الواقع، وتجسيم هذا الواقع على الورقة إلى مرحلة

التعبير الرمزي بواسطة المساحات، وهو ماسمي بالأسلوب التقسيمي في اللوحة، فهناك دوماً مساحات متتالية تعبر عن العمق، دون الشكل التقليدي من (المنظور) المألوف، لكن (ماتيس) أراد من المساحات الملونة أن تقدم النظام والمتعة للمشاهد أكثر من شيء آخر، وقد استخدم (ماتيس) هذا الشكل الرمزي من التعبير باللون وبالخطوط ليؤكد على المتعة.

وفي نفس الوقت كانت (الوحشية) رد فعل عنيف ضد الانطباعيين المتأخرين، أو ماسمي بالنقد باسم (مابعد الانطباعية)، هذه الحركة التي قادها (سورا) و(سيناك) والتي حولت اللون إلى نقط، وألغت الشكل ووضعت نظريات لونية مسبقة لرسم اللوحة، وهذا الشكل من التعبير ذي المظهر العلمي، وقف (الوحشيون) ضده لأنهم أرادوا التعبير اللوني الحدسي، دون أي نظرية مسبقة، بل إن التجربة وحدها هي التي تقود الرسام إلى وضع لون أو مجموعة ألوان، وإن حدس الفنان وتجربته هما اللذان يقودانه إلى بناء لوحة وتنظيم شكلها وألوانها.

ويشرح (ماتيس) نظرية (التلوين) عنده قائلاً:

[إذا وضعت على لوحة بيضاء بعض ألوان كالأزرق والأحمر والأخضر، كل لون يسبق الآخر تقل أهميته عند وضع اللون الثاني، ولهذا يجب أن أخلق علاقة بين الأحمر والأبيض في اللوحة، وحين أضع الأخضر مع الأصفر لأمثل الأرض؛ تنشأ بين الأصفر والأخضر علاقة أخرى، كل لون يحطم الآخر، مع أن اللوحة يجب أن تتوازن دون أن يحطم أحدهما الآخر، بل يجب أن يبني كل لون الآخر، بدلاً من تحطيمه، وبناء كل لون للآخر يجب أن يساعد على الوصول إلى الفكرة].

ويضيف إلى ذلك:

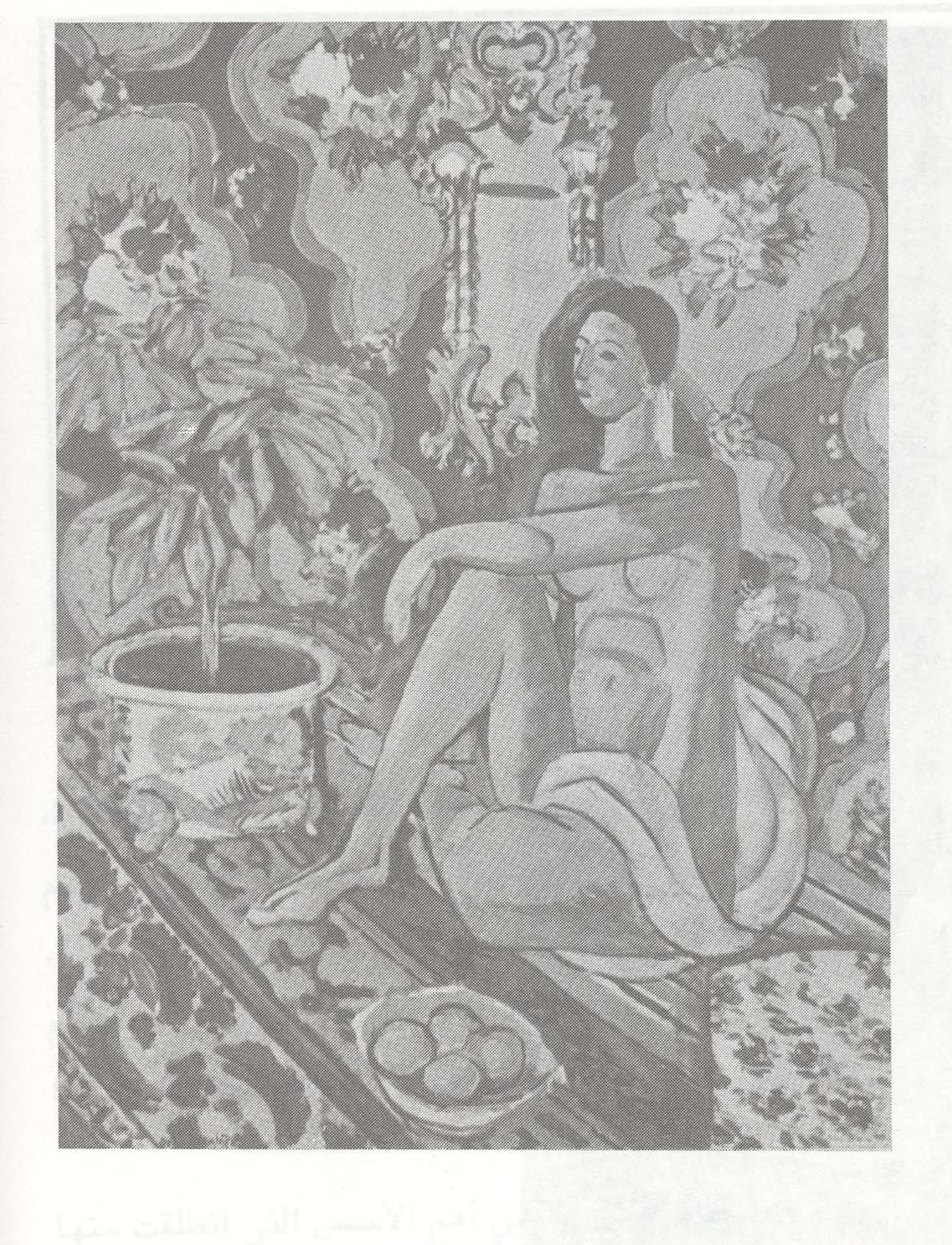
[حتى نصل في النهاية إلى مرحلة نجد فيها كل جزء من اللوحة قد توازن ووجد علاقة محددة مع الآخر، بحيث لم يعد ممكناً إضافة ضربة لون واحدة دون أن نعيد رسم اللوحة كلها].

وهذه الدراسة للألوان أخضعت الألوان عند (ماتيس) إلى التجربة، وكل تجربة تحدد علاقة لونية، وهذا يؤكد شيئاً أساسياً، وهو أن الصيغة التي تقدمها اللوحة بشكلها النهائي، تجعل من المستحيل إضافة شيء دون أن تتغير كلياً، ولهذا لا يمكن أن تكون هناك نظريات مسبقة عن الألوان، وهذا يتعارض كلياً مع كل نظريات (سورا وسيناك).

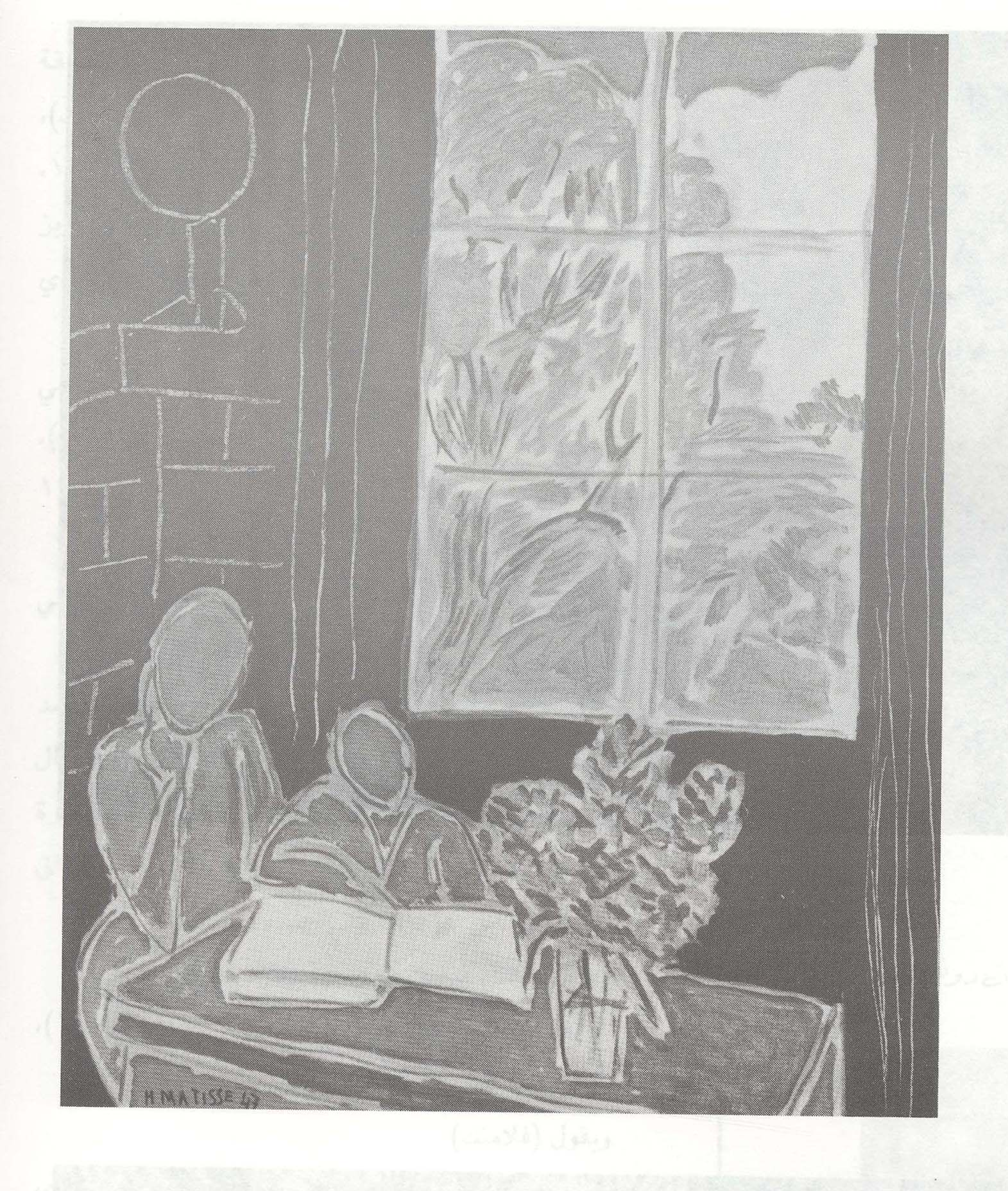
وأن هدف (الوحشية) هو الوصول إلى بناء اللوحة وتنظيمها، عن طريق تنظيم ألوانها وهذا البناء تقوده التجربة وتتحكم به ويعتمد على ممارسة الفنان وحدسه.

- ويمكن أن نتساءل هنا، متى نشأت الوحشية؟ وهل هناك ارتباط ما بين الظروف التي نشأت فيها وبين الأفكار التي طرحتها؟

لقد التقى ماتيس مع ماركيه عام (١٨٩٢) في كلية الفنون الزخرفية في (باريز)، وأصبحا صديقين، وظلت صداقتهما وطيدة طيلة حياتهما، وفي مرسم (جوستاف مورو)



ماتيس



الرسام (الرمزي)، تابعا الدراسة، ولعب (مورو) دوراً هاماً في اعداد الفنانين، واجـتـمـع (مـاتيس) في هذا المرسم مع (كاموان) و(مانجين)، أما تأثير (مورو) على الفنانين الشباب فقد كان محدوداً من الناحية الفنية، لكنه شجع الحركة التحررية التي ولدت عندهم والتمرد على (مابعد الانطباعية).

أما رسوم (مورو) فقد كانت تقليدية أقرب للأدب منها للفن، وكانوا جميعاً معجبين بألوانه المائية التي كانت أكثر تحرراً من لوحاته، أما طريقة تدريسه فتختلف كلياً عن تدريس غيره، إذ الطبيعة عنده لا تتمتع بأي أهمية، والفن ليس نقلاً عن الطبيعة بل هو في التعبير عن مشاعرنا تجاه الطبيعة، عن طريق أشكال رمزية، توحي لنا بهذه المشاعر وتقدمها، لأن المشاعر ليست ممكنة النقل بالشكل التقليدي من الرسم.

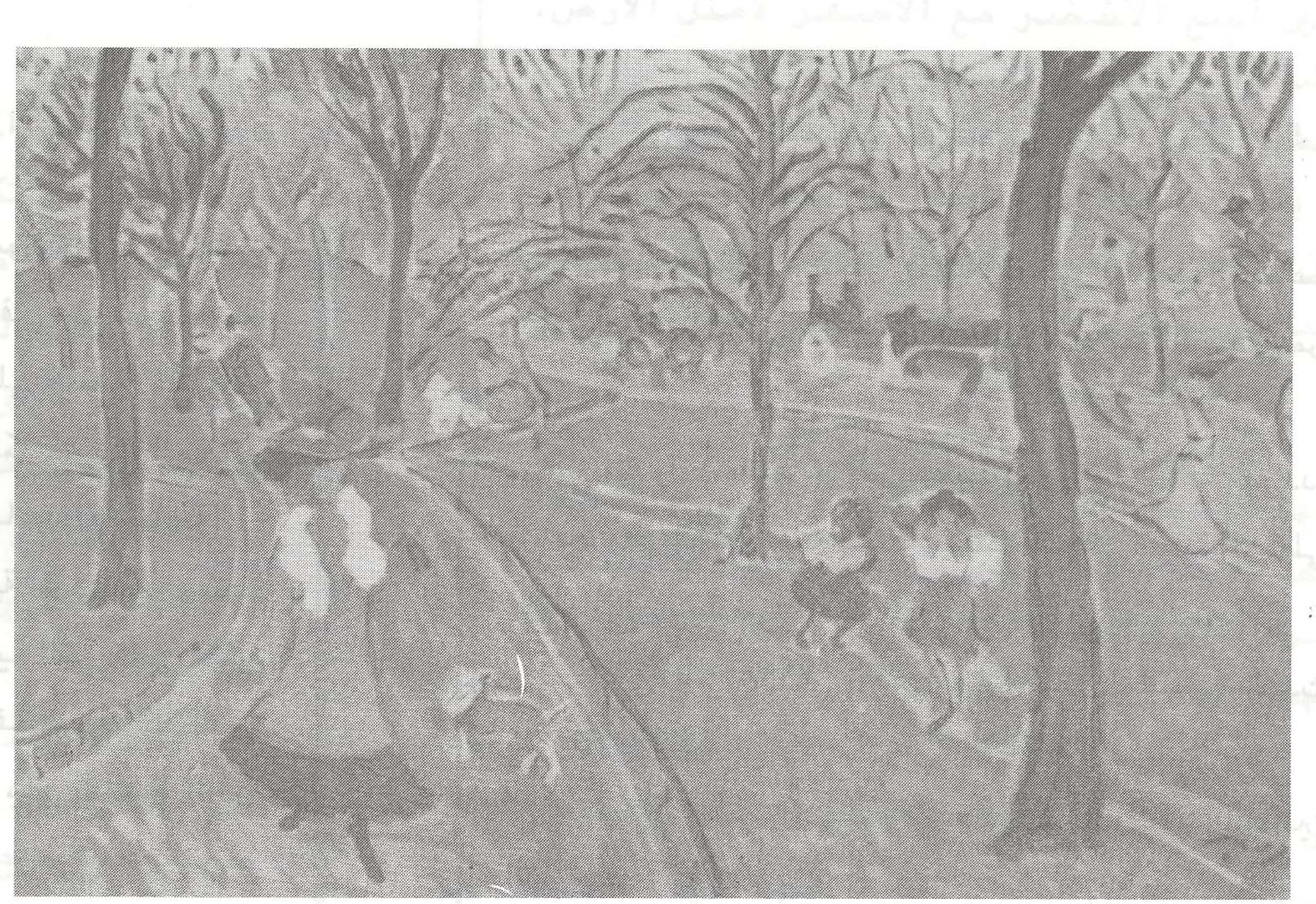
ويقول (ماتيس): [لم يعطينا (مورو) اتجاهاً محدداً نتبعه، وطريقة تدريسه كانت تجعلنا نقع في حيرة، إن على الانسان أن يجد نوع العمل الذي يتلاءم مع شخصيته.]

وفي عام (١٨٩٨) توفي (مورو)، وظل (ماتيس) يتحدث عنه بتقدير كبير.

ويقول (ماتيس): [لقد كان قادراً على أن يرينا الفنانين العظام].

ڤان دونغن

دوران



وبعد وفاة (مورو)، وفي عام (١٩٠٠)، ازدادت صداقة (ماتيس) مع (دوران)، ثم تعرف عام (١٩٠١) على (فلامنك)، وكان (دوفي) و(فريز) يدرسان في (الهافر) منذ عام ١٨٩٢، وكان (براك) يدرس في نفس المدرسة فلحق بهما إلى باريز وشكلوا جماعة [الهافر]، والتقوا أيضاً مع (فان دونغن) الذي كان يعمل في نفس الاتجاه.

وفي عام ١٩٠١ عرض [ماتيس] و [ماركيه] في صالون المرفوضين، وفي عام ١٩٠٥ برز اسم (الوحشية)، واجتمع الوحشيون كلهم، في قاعة واحدة، وفي عام ١٩٠٧ ذهب كل فنان منهم في حال سبيله، وانتهت (الوحشية).

ونستطيع أن نتساءل ماهي الأهداف الأساسية التي نادت بها الوحشية؟

لقد قلنا في البداية بأن (الوحشية) رد فعلي عنيف ضد مرحلة [مابعد الانطباعية]، ومحاول تنظيم اللون وفق أشكال حسية، وهذا يؤكد لنا أن الوحشية تتضمن بذور تحرر كبيرة من حيث الألوان، ولهذا تحدث النقاد عام (١٩٠٥) عن اشراق ألوانهم، وقال شتاين.. (هناك شيء يلمع ويتأجج).

أما (ماركيه) فيعبر عن وجهة نظره قائلاً:

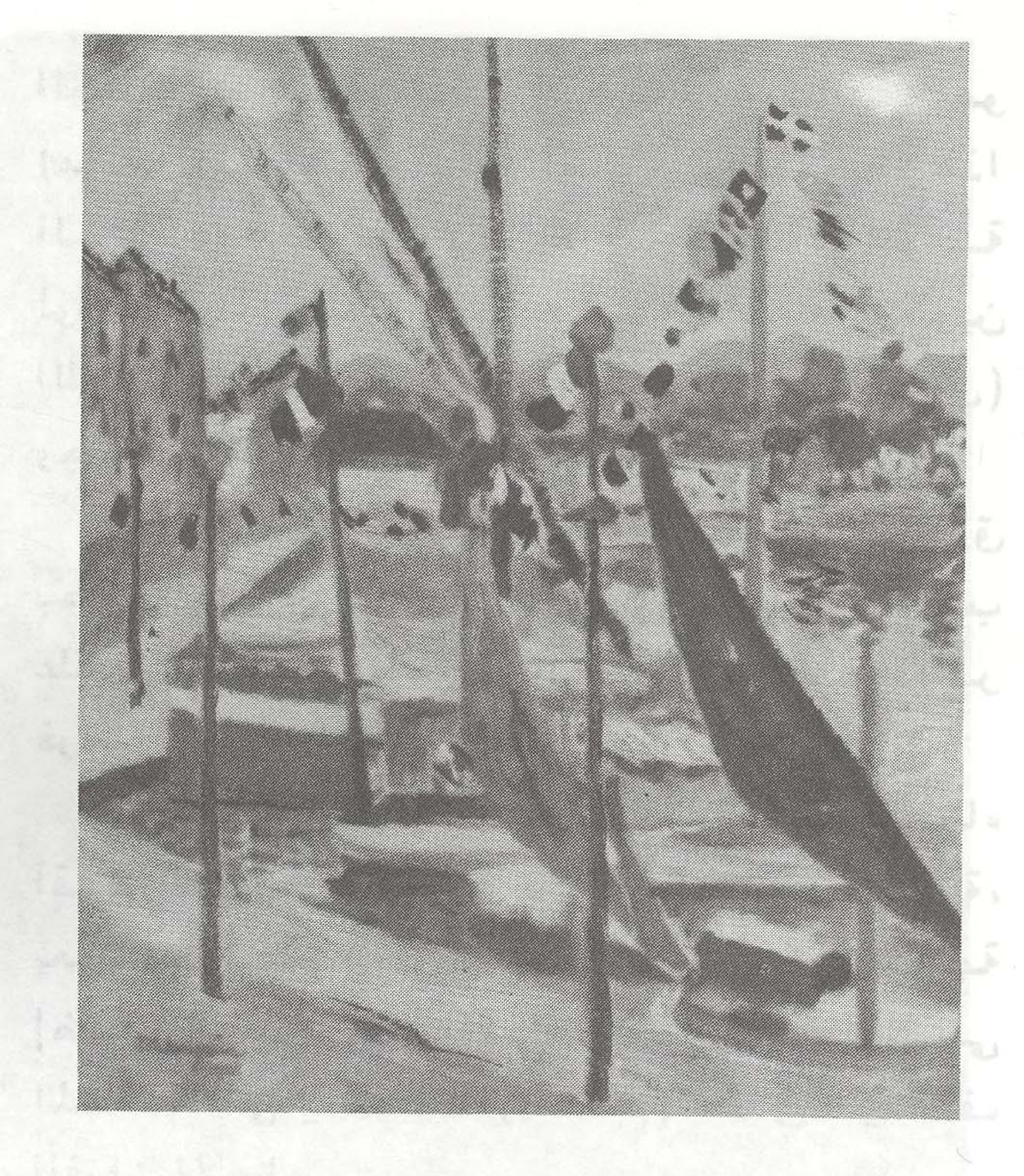
- [في أول معرض عرضنا مع الأحرار عام (١٩٠١)، كنت أنا وماتيس نعبر عن أنفسنا بألوان صافية].

ويقول (فلامنك):

- [ماهي الوحشية، إنها أنا، ثورتي وتحرري وتمردي على التعليم الأكاديمي].

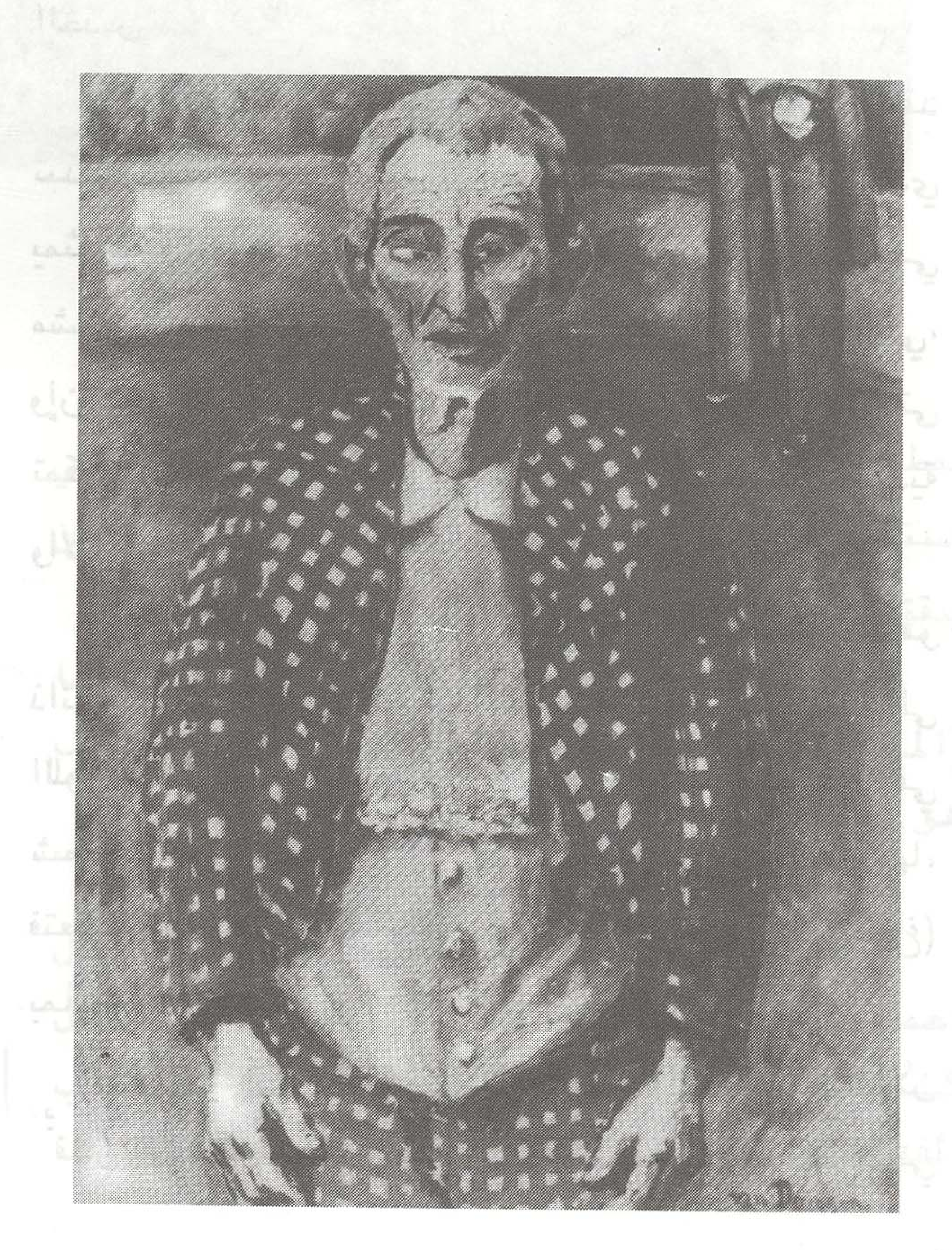
ومن خلال هذا كله نستطيع التأكيد على جانبين هامين وهما [اشراق الألوان]، و(الصيغة المتحررة الجديدة للتعبير بواسطة اللون)، لكن هل هذه هي كل أهداف الوحشية؟ لاشك في أن للوحشية أهدافاً أخرى، أو بالأحرى للوحشية (هدفاً) يبدو أكثر أهمية من كل الأهداف، إنه الحرية، ولماذا؟ لأنها الغاية الرئيسية للتجربة، والتحرر نوع من الرفض اتخذ اللون وسيلة للتعبير، أما الهدف فهو غاية الرفض والتعبير؟

وإذا كان الفن هو تعبير كما قال (ماتيس)، تعبير بواسطة اللوحة ككل وعن طريق تنظيم اللون، لكن (الوحشية) تختلف عن (التعبيرية) في جانب أساسي، هو أن الفنان



ماتيس

فان دونغن



الوحشي يريد أن يصل إلى هدف أساسي وهو (متعة المشاهد)، فهي الغاية الرئيسية، وهذا الهدف لا يمكن أن يتم إلا إذا تم بناء اللوحة لونياً، وبذل الفنان كل جهده ليجعل تكوين اللوحة يحقق هذا الهدف، ولقد شرح (ماتيس) وجهة نظره قائلاً:

- [إن وضع الأحمر والأخضر والأزرق بجانب بعضها لا تجعل الانسان ملوناً، بل يجب عليه أن يضحي ببعضها من أجل اعطاء الآخر فرصة الظهور].

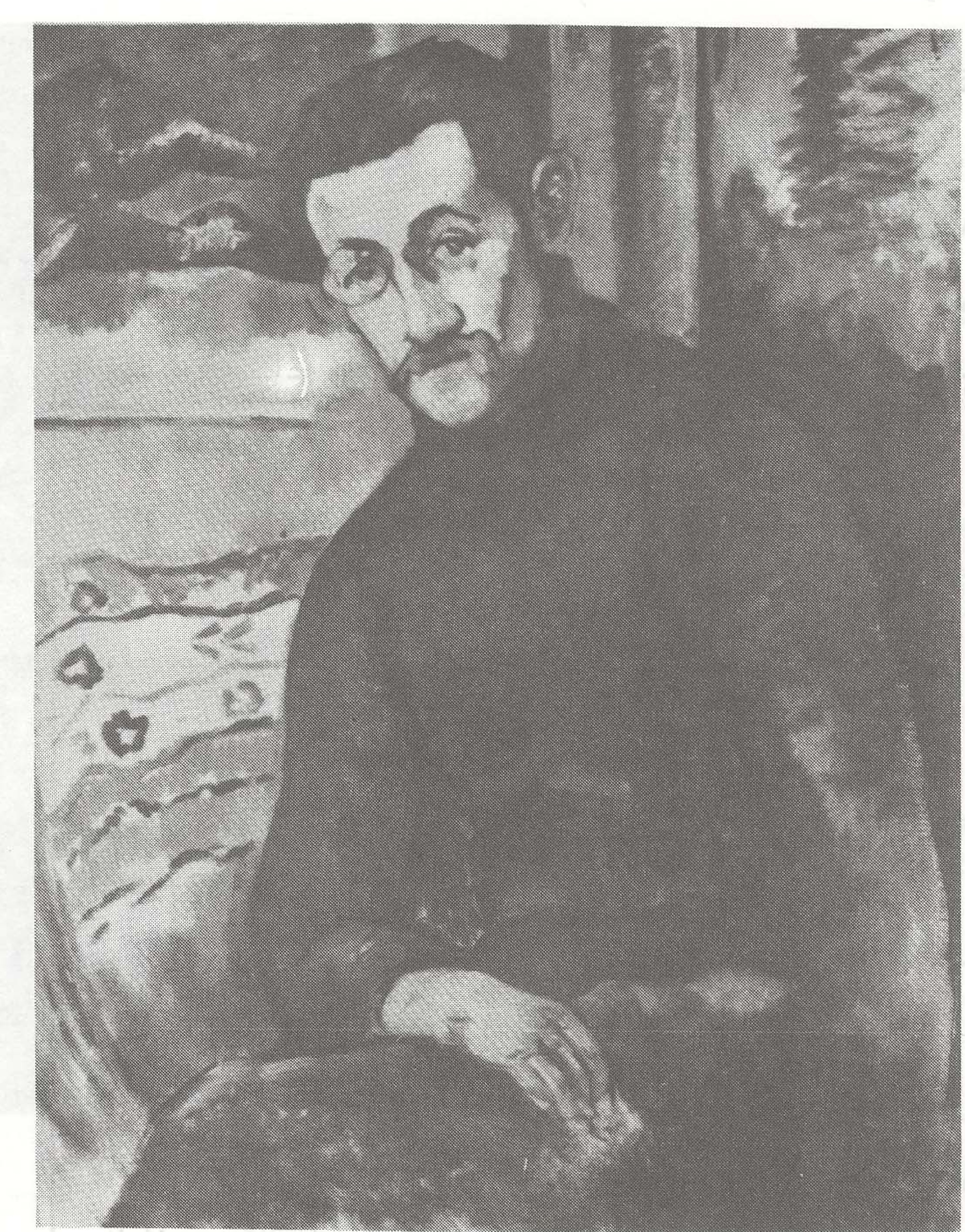
وبالتالي لم يكن هدف الوحشيين إعطاء أقسى تعبير لوني هو ترجمة لحالة مأساوية، يعيشها الفنان، بل ان بناء اللوحة يكون نتيجة إضعاف بعض الألوان، من أجل الوصول إلى المتعة التي يقدمها (النظام)، الذي هو هدف الفنان الأساسي.

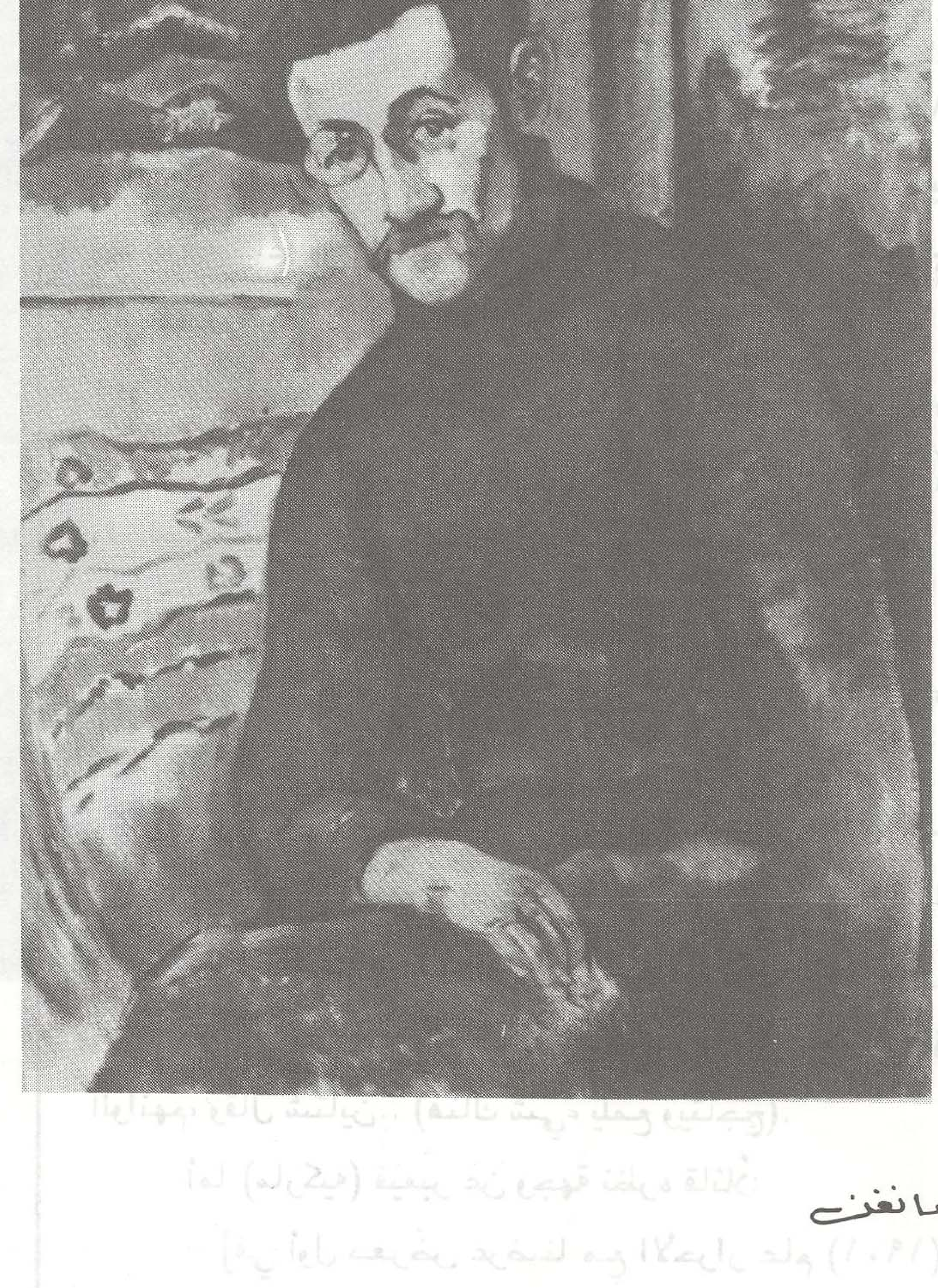
وبالتالي فالفن التشكيلي هو محاولة للوصول إلى الجمال الذي يعطي عن طريق تنظيم لوني، يعطي المتعة عن طريق التجربة، وعن طريق تفهم لعلاقات الألوان الذي يحدده الحدس.

وهذا يعني أن نظرة الفنان إلى (الواقع الخارجي) قد تبدلت كلياً، لقد كان (سيزان) يريد أن يقدم لنا النظام الذي يمثل لبنة الواقع الحضاري، وهذه هي أساس الفن وهي مشكلة الفنان الرئيسية، وبقي الفن مرتبطاً بالواقع الخارجي، وإن حاول (سيزان) أن يبدل من نظرة الفنان إلى الواقع حتى تمكن من رؤيته على نحو منفصل عن أحاسيسنا الفردية والآنية.

وإذا كان (فان غوغ) يريد من الفن أن يعبر عما هو ذاتي، عميق في مأساته الانسانية، عن طريق الوصول إلى اللون المحروق في الشمس، والانفعال الحاد، الذي نراه في شمس الظهر، وتعطي الألوان هذا التعبير عن طريق حركتها، فتعكس المأساة الداخلية للفنان وبالتالي ارتبط فن (فان غوغ) بمأساته..

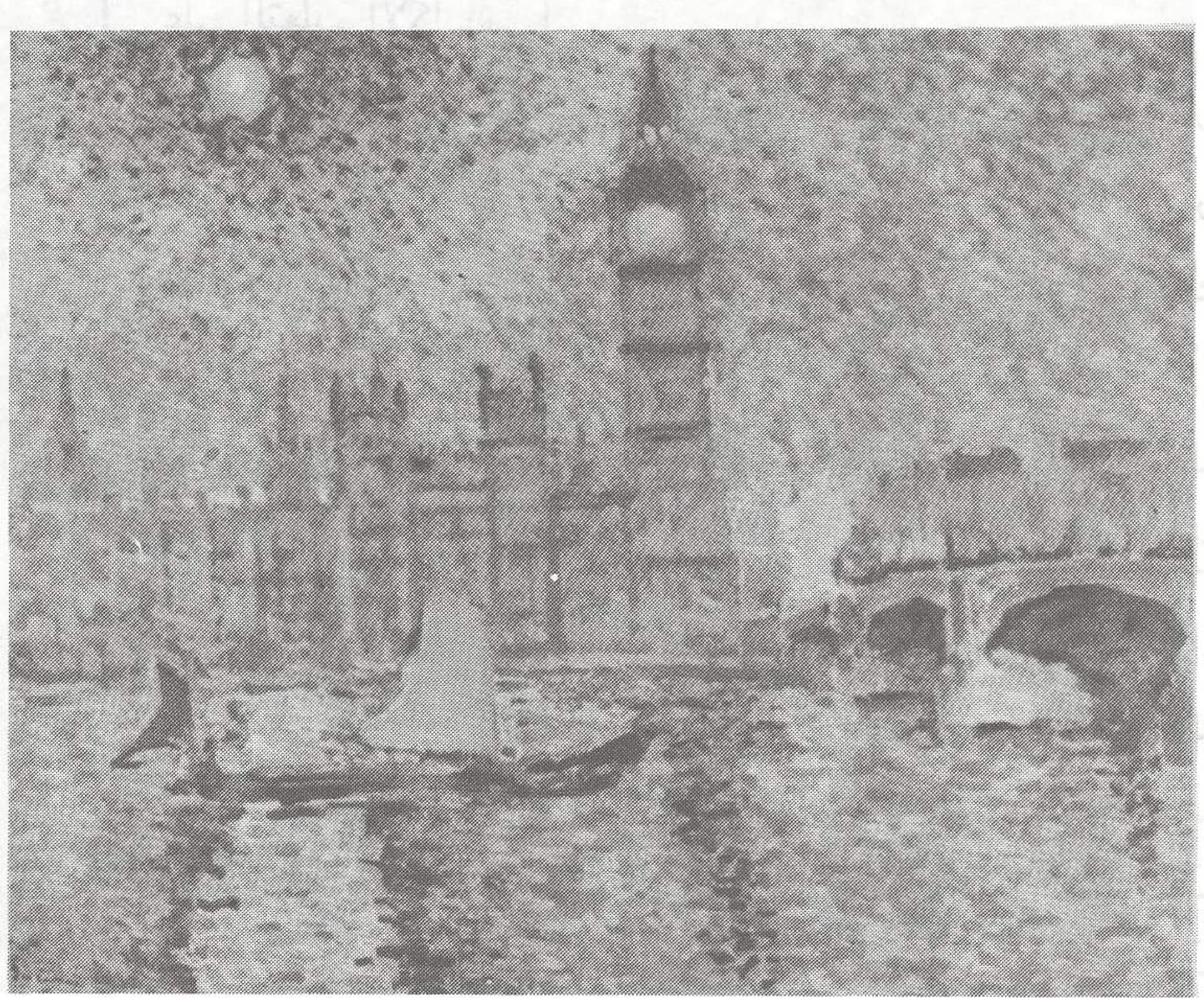
لكن الفن عن (ماتيس) لا يرتبط بالواقع الخارجي، لأن الفنان لم يعد يهمه أن يرسم أو يحور، بل ان اللوحة هي التي





مانغن

دوران





فلامينك

تعطي القناعة والاكتفاء عن طريق تنظيمها اللوني، وبالتالي استقل الفن عن الواقع الخارجي، ولم تعد مهمة الرسام أن يدقق في هذه الناحية كثيراً.

وكذلك لم يكن هدف الفنان أن يقدم لنا [المأساة] أو الجانب الحاد فيها، بل إن الهدف هو اعطاء المشاهد فرصة الاستمتاع.

يقول (ماتيس) عن فنه أنه:

[الفن الذي يهم كل عامل، سواء كان رجل أعمال أو كان كاتباً، يجب أن يصبح الفن مثل كرسي مريح يرتاح فيه من التعب الفيزيولوجي].

ويقول أيضاً:

[إن ما أطمح إليه هو فن التوازي والصفاء الذي لا نلتقي فيه بأي اضطراب].

وهذا يعني أن هدف اللوحة هو اعطاء المشاهد شعوراً بالراحة والمتعة والنظام لتؤدي اللوحة هدفها الانساني.

وهذا الفهم لإنفصال الفن عن (الواقع)، ورفضه لمهمة تجسيد هذا الواقع، من أجل (المتعة) أو (النظام اللوني)، هو ماورثه (الوحشيون) في الحقيقة عن (جوستاف مورو)، وان اختلفت النتيجة التي توصلوا إليها بعده، لكن الفن لم يعد يعنى بالتعبير عن الواقع، بل إن الغاية من اللوحة أن ترمز



دوفي

ماركويت

لشيء عن طريقها، سواء كان ذلك عن طريق تنظيم الشكل أو اللون.

وإن الحقيقة الذاتية التي تحدث عنها (مورو) لا يمكن أن يقترب منها لهذا لابد من أن نرسم رمزاً يدل عليها عن طريق غير مباشر.

وكذلك، هو هدف (الوحشية) أن تصل إلى شكل لوني من التعبير يعطي المشاهد المتعة، وهذا الشيء يجعل مهمة الفنان بعيدة كلياً عن تمثيل الواقع على اللوحة التي شغلت الفنانين قبلهم.

وهذا يؤكد أن (الوحشية) تعتبر استمراراً للمشروعات الرمزية، من حيث نظرتها إلى الواقع، وإن كانت طريقتها في التعبير تختلف كلياً.

ولكن يبقى سؤال وهو سؤال هام، إذا كانت (الوحشية) قد ولدت مع بداية القرن العشرين وانتهت عام (١٩٠٧)، فهي هناك في أحداث بداية القرن مما ساعد على نشوء هذا التيار الفني الهام؟

نستطيع لو أردنا الإجابة على هذا السؤال أن نرجع إلى عبارة يتحدث فيها [هربرت ريد] عن هذه المرحلة لنكتشف



دوفي

شيئاً هاماً.

يقول (هربرت ريد):

[لقد كان يعتقد في تلك الأيام أن الفن هروب من القباحة والضيق، حيث أن (ماتيس) أكد هذا حين تحدث عن فن متكامل هادئ، خالمن أي موضوع معقد، أو مثير، عن فن يمكن أن يعني للعاملين فكرياً وبالنسبة للأدباء والناس المجربين حياتياً، تبسيط الحياة، راحة الفكر بعد العناء، فن يمكن أن تشبهه بالمقعد المريح، يستريح به الإنسان المجهد بعد التعب].

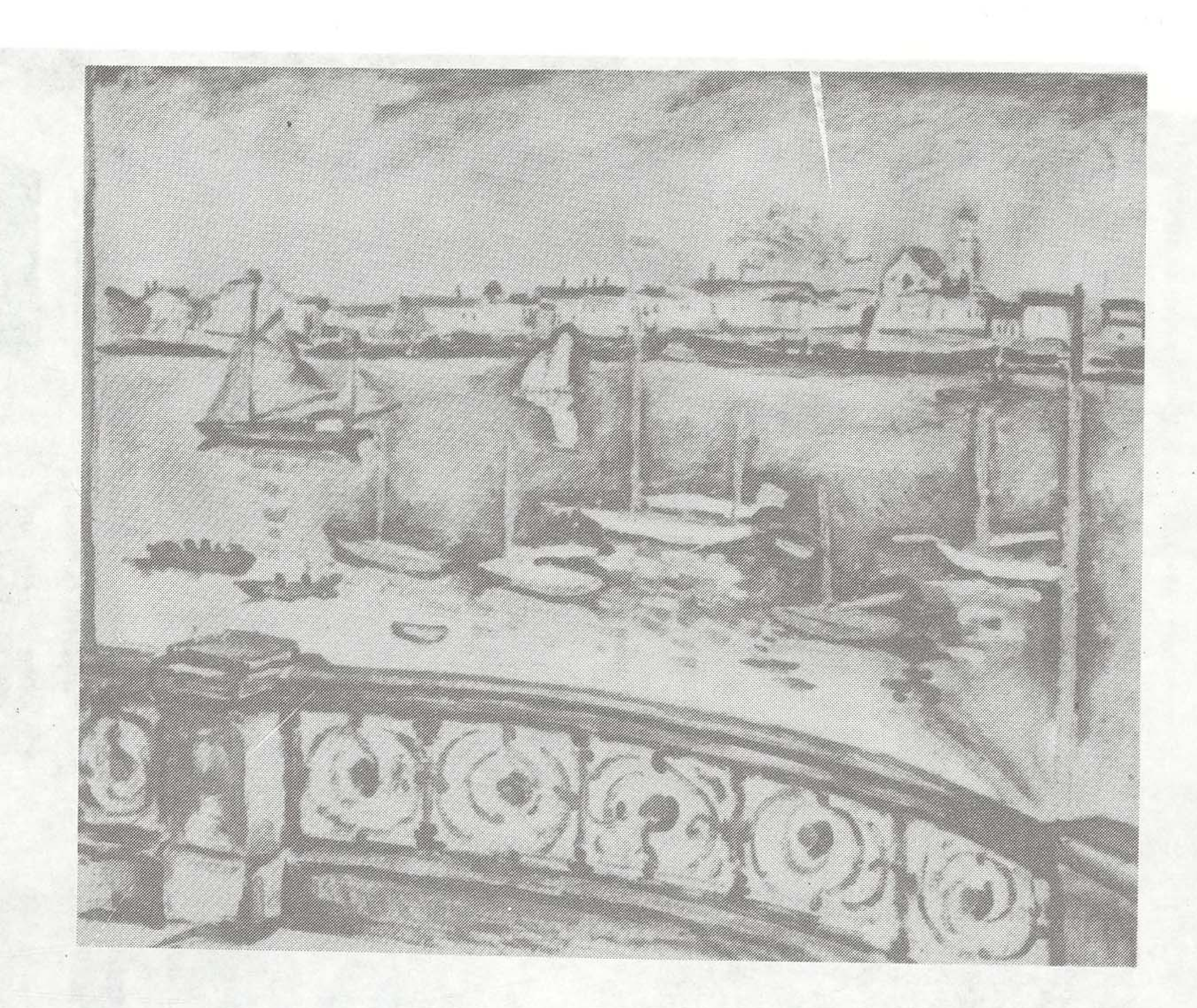
ويضيف (هربرت ريد) إلى ذلك قوله:

– [إن رأياً كهذا في أيامنا وجد له صدى عند بعض الناس، رغم أنه شاذ وغير مقبول، لكنه تعبيراً كافياً عن نفسية ماقبل الحرب].

وهكذا كانت الغاية هي الهروب من القباحة والضيق، ليكون الفن كالمقعد المريح، وهنا يعتمد الفنان على اللون ليعطي أكبر متعة ممكنة، ويعتمد على الحركة، والأرابسك حيث أن اللوحة تعطي (المتعة) أيضاً المرتبطة بحركة الخط.



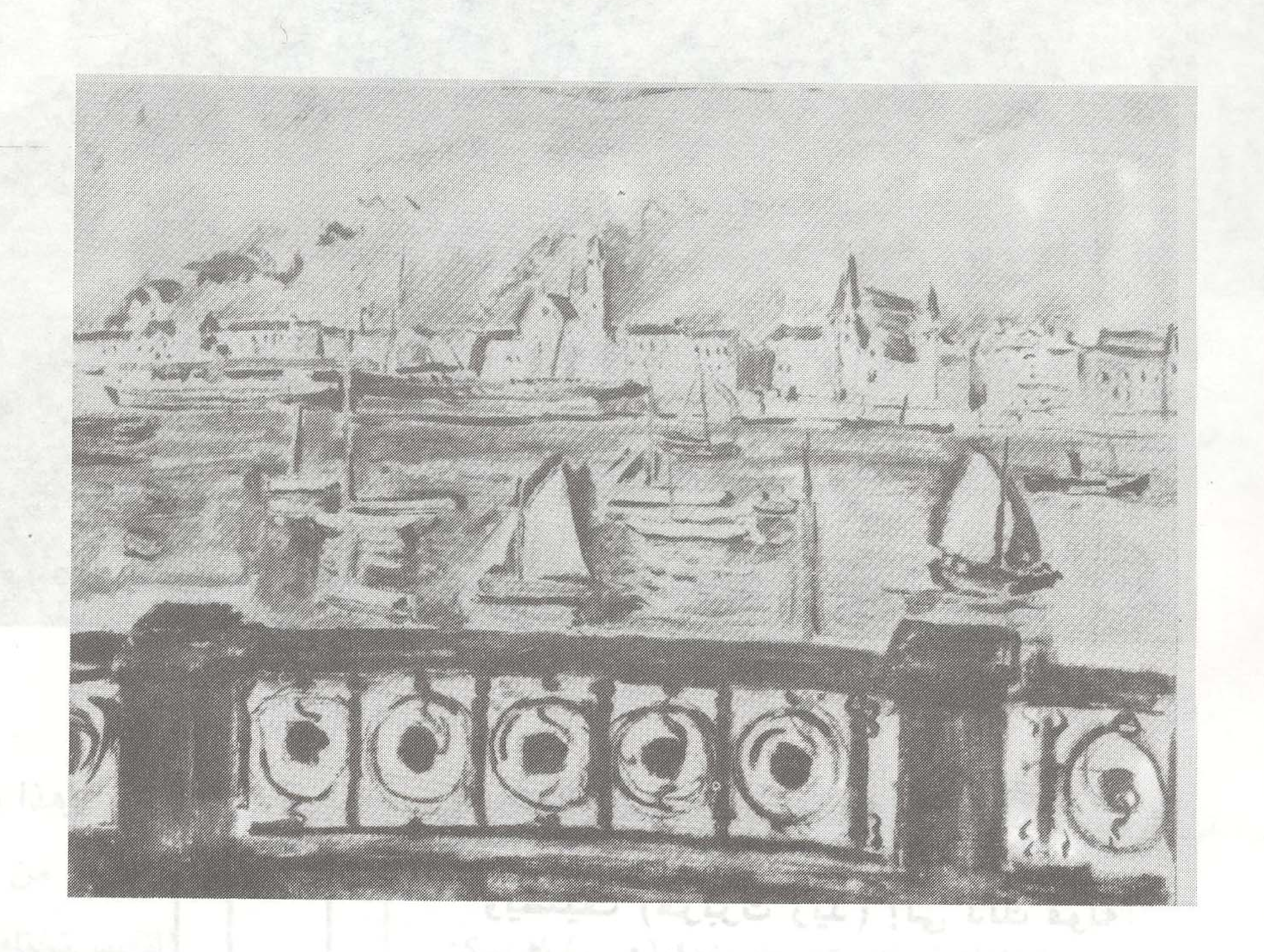
ماركويت



براك



الوحشية



فريس

وهذا ماجعل (ماتيس) يربط تجربته الفنية (بالأرابسك) ويعطي في أعماله قسطاً كبيراً من الأشكال والخطوط التي تذكرنا بالفن العربي والفارسي، وهذا ما أكد أن الفن عند

الوحشيين وعند ماتيس بعد الوحشية، أصبح يريد أن يجد لنفسه هدفاً يختلف كلياً عن أهداف الفن الأوربي، هدفاً يجعله أقرب مايكون من أشكال التعبير الشرقية والعربية، إذ أن في

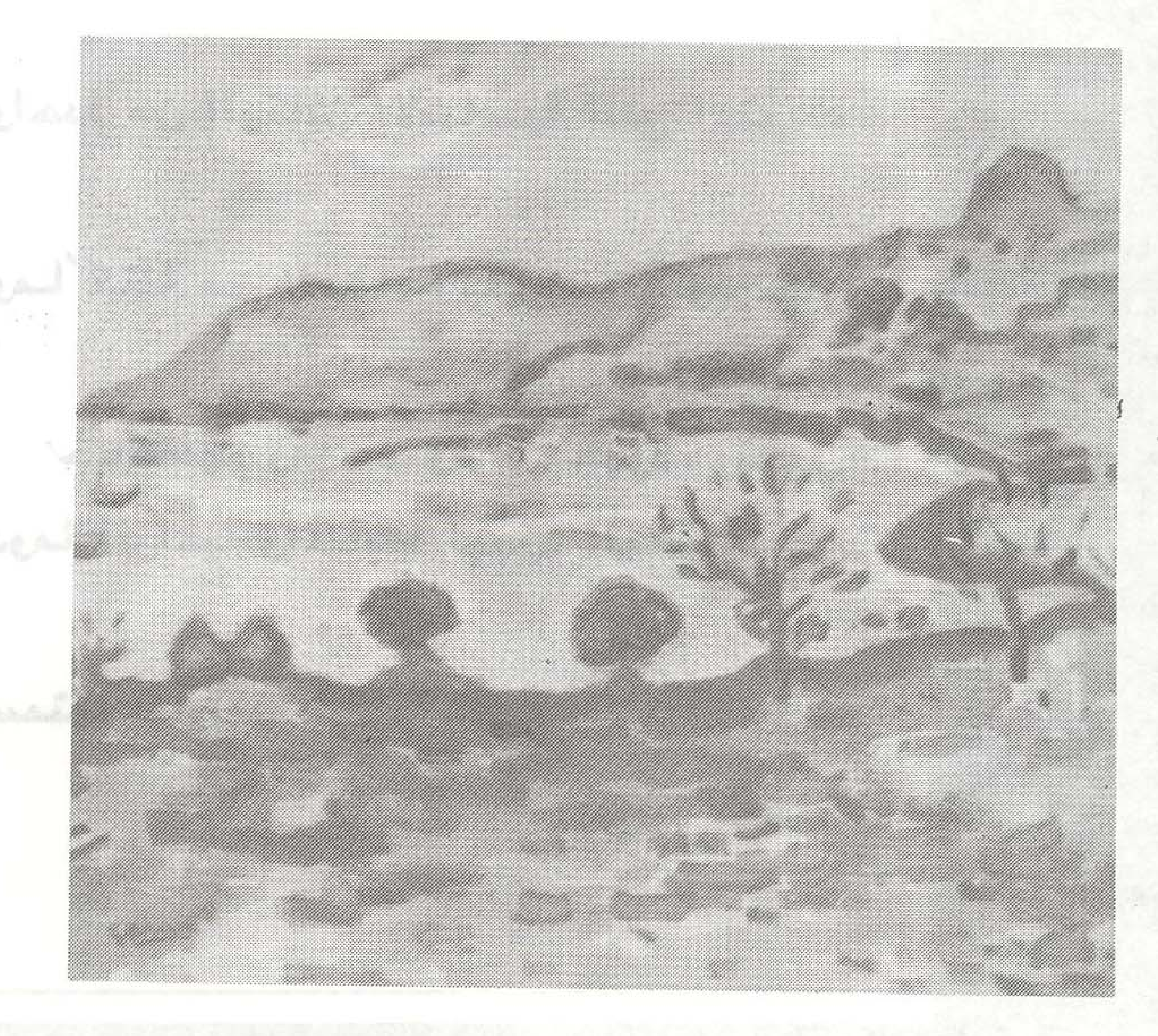


فريسز



براك

براك



النهاية يرتبط بجذور عميقة بالفنون الزخرفية، وحتى ماتيس نفسه حين يتحدث عن التكوين يقول عنه بأنه:

– «طريقة لتنظيم اللوحة زخرفياً للتعبير

والفن بالتالي هو طريقة لتنظيم اللوحة حيث تتناسق الأشكال، ويربط بينها بحركة مستمرة هي (الأرابسك) ونصل في النهاية إلى اللوحة المحكمة، التي نراها من خلال بناء اللون وجمال تناسق الأشكال، وحركة الخط، وهنا أمام شكل من الجمال المتحرك الفني الذي لا ينفذ معينه، وبالتالي ليس الفن شيئاً جامداً آلياً، بل هو شيء هي ديناميكي يهب للمشاهد المتعة الدائمة.

وهذا يقودنا إلى الشكل الجديد من الفن الذي نادى به (ماتيس)، والذي طبع العصر بطابع خاص، فأصبح أحد أشكال التعبير الرئيسية في القرن العشرين، وأثار الجدل الكثير حوله، إذ أن هذا الشكل من التعبير الذي وصف على أنه [الفن الذي يهب المتعة للعين البريئة]، هذا الفن هو الذي ربط ربطاً محكماً بين أشكال التعبير الزخرفية والفنية، أحيا مهمة أساسية للفن ظلت تتنازع مع مهماته الأخرى، إذا طرح السؤال – ماهي غاية الفن؟ أليست المتعة؟

وفي الواقع أن كل المحاولات لربط الفن بالتزيينات، والتداخل بين الفن وأشكال التعبير الزخرفية والغرافيكية، قد وجدت عند (ماتيس) حليفاً، إذ أصبح من الممكن أن لا تكون هناك حدود قاطعة بين الفن وتطبيقاته، وهذه هي المشكلة الرئيسية التي وضعت (ماتيس)، موضع الاتهام عند المتشددين من أنصار فصل (الزخرفة) عن (فن التصوير) فصلاً كلياً، مع أن (تاريخ الفن) في أوربا والعالم رفض كل أشكال الانفصال، وأراد أن يربط الفن بالحياة، ودمج بين ماهو استعمالي مزخرف، وماهو تعبيري، ويبقى السند الأساسي لكل أنصار هذا الاتجاه الفنان [هنري ماتيس] الذي كان علماً من أعلام المدرسة الوحشية والذي انفرد بعد انتهاء هذه المدرسة بأسلوب شخصي يمثل أحد الوجوه البارزة في الفن في النصف الأول من القرن العشرين كله.